تعالقات الخطاب



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل.
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه.
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

رئيس المركز
على عبد الحميد

مدير المركز
محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية
٤ ش العلمين – عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات – القاهرة
تليفاكس: 3448368 (00202)
www.alhdara-alarabia.com
E.mail: alhdara_alarabia@yahoo.com
alhdara_alarabia@hotmail.com

د/ عبد الرحمن عبد السلام محمود

تعالقات الخطاب

"السردية و المقالية ... طه حسين أنموذجًا"



الكتاب : تعالقات الخطاب

الكاتب : عبد الرحمن عبد السلام محمود
(مصر)

الناشر : **مركـــز الحضـــارة العربيـــة**

الطبعة العربية الأولى : القاهرة ٢٠٠٥

رقم الإيداع : ٢٠٠٥/١٤٦٦٥
الترقيم الدولي : **I.S.B.N.**977-291-673-8

الغـــلاف
لوحة الغلاف:
تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الإلكتروني :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : إيمان محمد
تصحيح: عثمان العجمي

إهداء

... إلى من أحبهم :

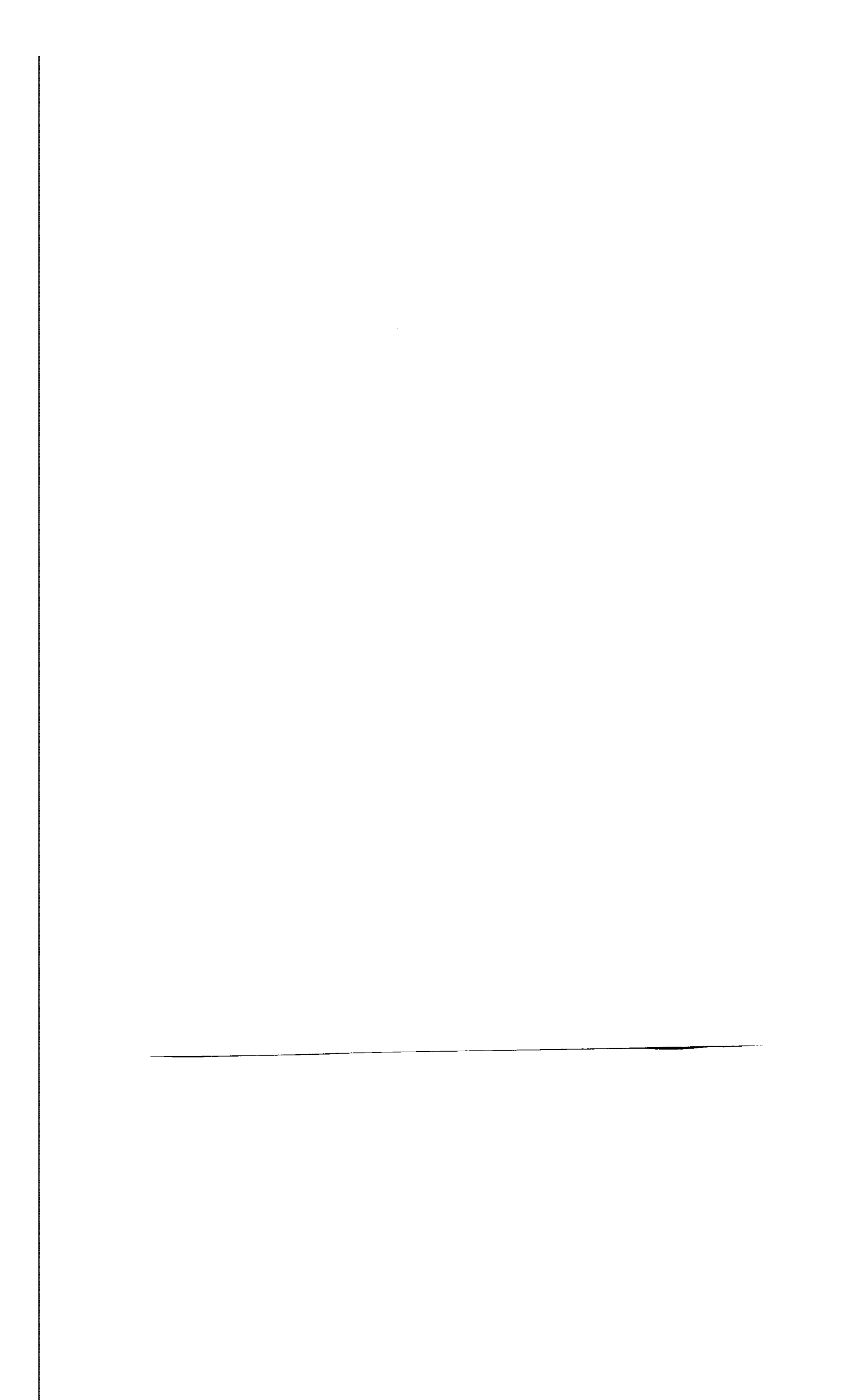
فاطمة

ونرفانا

وتميم

... قبس يضيء الحياة ويبررها

عبدالرحمن



بسم الله الرحمن الرحيم

فاتحة(*)

هذا عمل كم وددنا لو أتيح له ثراء وقت ومداد طاقة لنكسبه مزيدًا من التنقيح والتمحيص. غير أن ضغط المقام، وكـر الأيـام كانا نافذين، فجاء على شاكلة بها بعض من اتئاد في حين، وبعض من افتئات في آخر.

وأيًا كانت الملابسات التي أحاطت صياغة هذا العمل مملية عليه الاتئاد والافتئات معًا، فإنه رصد لنفسه مشيئة تجاوز العقابيل والعراقيل والقفز، في مشقة، فوق عثرات كثار بغية النفاذ إلى مرام حدده لذاته في سياق واضح التأطير وبارز المعـالم والتضـاريس حتى كان له، بعد لأى، ما شاء أو بعض منه.

وليس من المبالغة في شئ إشارتنا إلى أن عملنا رغب في كثير، ورغب عن كثير في آن:

رغب في أن يقدم جديدًا، ولو ضئيلاً، في قضـايا شـائكة ومراوغة ليس من اليسر الإمساك بها وفض مغاليقها. ولئن كانت الرغبة جامحة متوثبة في اقتحام أهوال مثل هذه القضايا الشـائكة

---

* - ألقى هذا البحث في مؤتمر "ملامح التجريب في الأدب والإعلام" في جامعة المنيا. فبراير ٢٠٠٣م.

أملاً فى إخضاعها وفحصها لمقاربتها بمنهجية تفضى إلى وخزها بعض الوخز، وتفكيكها بعض التفكيك، فإننا نعلم يقيناً، ومنذ البدء، أن مرام الارتياد فى مثل هذه الشعاب، لا يتغيا قنص القول الفصل فيها، أو الوصول إلى دلالة مثلى، أو فهم أوحد يتعالى على طروحات كان لها فضل السبق، ومائزة المس أو الاحتكاك أيا كانت نتائجها، إنما، فى حومة هذا المناخ، رمنا لأنفسنا أن ندخل حلبة الجدل وأن نخلص لبحث القضايا العالقة بعملنا لعلنا نوفق، بعض التوفيق، فى استجلاء بعض غامضها، وتعرية قدر من فرادتها، وكشف كبد حقيقتها فى سياق يتمثل الموضوعية والشفافية فى هضم السالف وطرح الجديد.

ثم إن عملنا، ومن حافة محض الأمانة، شاء لنفسه أن يتجاوز غايات تقليدية يمكن وصفها بالنفعية أو الذرائعية كأن يأتى استجابة لسد ثلمة دراسية، فإن مثل هذا الأمر لا يبدد كثير طاقة، ولا يستنفد عظيم وقت، وإنما يمكن طيه بقليل مجهود وبكثير طرق تحقق نتائج مرجوة. لكن غاية كهذه – حسب وعينا – قابلة للبخر والعدم فى زمن وجيز. وإنه لمن الفطنة بمكان عظيم أن يسمو البحث العلمى والنقد الأدبى فوق أمر يرى ذبوله ونهايته مع حيثيات خلقه وولادته فيجعل الغاية أبلغ عمقًا، وأكثر إحاطة، وأكبر فرزًا وتنقيحًا بغية تشكل منجز له فعل الديمومة قدر المستطاع.

من هذه الحافة لم نتكلف الاحتفال أو الاكتراث بمنظور الكم أو الشكل إذ تبين لنا أن تضخيم الوعى بمسألة الكم قاضٍ، لا محالة، على وعى الكيف والإخلاص للبحث فى ذاته. إنه نوع من الأرق الممض الذى يزعزع طموح الغوص على الغائر الدفين،

والنثر المتخفى مما يجعل بحث كل أمر محض مس هو إلى التسطيح أقرب منه إلى البحث الحق. وإنه لمما تسمو به روح البحث والنقد معًا أن يجعلا لهما غاية سامقة لا تدانيها غاية، ولا يزاحمها شئ، مفادها البحث للبحث والنقد للنقد. وهذه عبارة وعيها يسلمنا إلى أن نسلم نحن أنفسنا إلى شعاب البحث ومداراته أيًا كانت انعطافاته أو التواءاته وأيا كانت نتائجه أو منجزاته. إذ، فى مثل هذا الشأن، يظل كل شئ فى البحث أو النقد منجزًا فردًا وجديدًا خالصًا؛ لأنه ملئ بوهج التنقيب والمساءلة وجرأة الاقتحام لمنعقدات ذات أهوال، ولقد شئنا لأنفسنا شيئًا من هذا وحسبنا الوعى به. وبه أيضًا فقد رغبنا عن كل ما من شأنه زحزحة عملنا عن مأربه كالذرائعية والشكل والتلفيق، وسطحية المعالجة أو قشرية الوعى بمفاصل بحثية بالغة الأهمية.

تأسيسًا عليه يأتى عملنا كلاً متماسكًا بفعل وشائج تصل بين مكوناته فى إيقاع متعاقب ينتقل من العام إلى الخاص ومن التنظير إلى التطبيق معًا بما يشكل فى المآل، إشكالية ذات لحمة واحدة على الرغم من التجزىء والتفريع، هى إشكالية الخطاب فى تأطيرها العام، وتعالقات الخطاب فى تأطيرها الخاص. من ثم ارتاد هذا العمل جملة إشكاليات مشتبكة:

الإشكالية الأولى: وضعية نظرية الخطاب. وهى إشكالية إن شئنا تصنيفها قلنا إنها العتبة القصوى لهذا العمل إذ كل ما يأتى عقبها تفريع عليها وتطبيق لها مهما اتسم بالتمديد والتفصيل. ولقد حدد غايتنا ودفعنا إلى فحص هذه الإشكالية فى آن واحد، ما يثار حول نظرية الخطاب، أو مفهوم الخطاب، من جدل وطروحات

تنوعت تنوع الاختلاف، وتباينت تباين التناقض بما آل إلى شأن تجاوز وضعية محض قضية عادية إلى إشكالية متفاقمة تتسم بالبلبلة المفرطة والروغان الباذخ ليس فى وعينا النقدى العربى فحسب، وإنما فى النقد الغربى ذاته على الرغم من كونه مهد النظرية ومبدع المفهوم. ومن الأسف الأسيف، أن بعضًا من الذين أخذوا على عاتقهم تبعة التصدى لبسط مفهوم الخطاب لم يلفتوا النظر إلى مناخ طرحه وملابسات تشكله وإضاءة ما فيه من فجوات واضطرابات، وإنما نقلوا إلينا الأمر وكأنه مسلمة بديهية تسلم من كل جدل ولا تقبل النظر. وهذا شأن فيه قسط من الافتئات المخل الذى نأمل أن يكون عملنا قد رمم بعضًا منه عبر وعيه بحيثيات المسألة وبسطها فى اعتبار تغيا البحث عن عناصرها وإضاءة حيثياتها بقدر أفضى بنا إلى ما ارتأيناه فى شأنها على ما به من صلاح وما عليه من عطب.

بناء عليه فقد توقفنا عند مفهوم الخطاب "وضعية المصطلح" لنرصده عبر محورين رئيسين: -

الأول: إضاءة مفهوم الخطاب بوصفه علمًا أو نظرية منشغلة بدراسة كافة النشاطات الإبلاغية الإنسانية، وذلك عبر مناقشة الرؤى التأطيرية وسياقاتها المعرفية. ثم الوعى النقدى العربى بمفهوم الخطاب فى معاجم المصطلحات الأدبية الحديثة وبعض المعالجات النقدية، ثم انتهينا إلى ما استبان لنا أنه على قدر من الإقناع فى هذه الإشكالية فأثبتناه.

الثانى: الخطاب بوصفه مصطلحًا سرديًا مقابلاً لمصطلح الحكاية أو الخبر. وفيه عرضنا لأزواج المصطلحات المتنوعة فى

هذه القضية، ثم فصلنا القول فى إجراءات المنهج البنيوى لتحليل الحكاية على اعتبار أنه تفصيل لدلالة المصطلح من حافة، ومن حافة أخرى بوصفه المنهج النقدى الذى ننجز به عملنا فى التنظير والتطبيق معًا. فتوقفنا عند مفهوم الوظيفة والشخصية فى الحكاية. وعند مفهوم الراوى والزمن والمكان ووضعية اللغة فى الخطاب.

الإشكالية الثانية: تعالقات الخطاب، وقصدُنا منها ليس فحوى الترابط، أى تعالق الخطاب فى مستويات السبك والحبك والروابط، فهذا على أهميته وحيازة عملنا له، ليس المبتغى، وإنما قصدنا تداخلات الخطابات، أو تعالقاتها من منظور نظرية التجنيس الأدبى، أى اقتراض الفنون القولية بعضها من بعض فى سياق يكسر وحدة المدار فى كل جنس على حدة إلى نسج يضمن التلاقح والتهجين منجزًا الجديد المثمر. ومدار التعالقات فى حيز هذا العمل، هو السردية والمقالية، بحيث يتوالد عنهما جنس أدبى جديد هو السرد المقالى أو المقال السردى. على أنه من الاحتراس والحذر العلميين الإشارة إلى أن مجرد التسمية الاصطلاحية إشكالية غير مستقرة بعد. إذ علة نسب السرد إلى المقال أو المقال إلى السرد وأيهما أولى بإضافة الآخر إليه بحيث يطويه طيًا ويحتويه احتواء يحقق فكه واندغامه فيه، غير ناجزة أو قاطعة. فوضعية الجنس الهجين تجيز التسميتين معًا كأن نقول السرد المقالى فيكون وعينا مكترثًا بفحص شكل الخطاب وهيمنة تقنيات السرد، أو نقول المقال السردى فيكون احتفالنا أعمق بالمضمون الفكرى أو المحتوى الأيديولوجى مع إلمامنا، فى لطف، بالحيل الفنية، أى وعى فاعلية السرد فى بلورة محتوى الخطاب أو النص المقالى.

والذى عندنا، مع كل الحذر والتحوط، أن مدار الدراسة لهذا الجنس الهجين إنما تنصب على أدبيته أو فنيته وجماليته، وبخاصة فى مناخ تجربتنا هنا. فالمقال السردى أو السرد المقالى لغة أدبية تنزع إلى الإمتاع والإثراء الفنيين فيما المحتوى عالق بهما يمكن إدراكه من دون عناء. وظننا أن الشأن فى الفنون القولية وغير القولية، يتكئ على بواعث الجمال وحيثيات الصناعة ومعالم الإبداع، فالفن صناعة قياسًا مطردًا على مقولة أبى عثمان الجاحظ "فإنما الشعر صناعة". وبه يكون مكمن الفرادة فى الخطاب فى شكلانيته أو تشكيله، وفيه تكمن علة الخطف والجاذبية، أى الشعرية أو الأدبية التى تجعل منه كلامًا خارقًا لناموس العادى من اللغة، أى تجاوز محض التوصيل إلى رغبة التواصل والإمتاع.

من هذه الحافة تكون نسبة هذا الأدب الهجين إلى فنيته وجمالية تشكيله أولى من نسبته إلى مدارات التجنيس الأدبى. أى أن نقول السرد المقالى أو خطاب السرد المقالى، أولى من قولنا المقال السردى. على أن هذا شأن يأتى تفصيله فى حينه من مفاصل هذا العمل.

الإشكالية الثالثة: الخطاب الطّاهوى - نسبة إلى طه حسين - ذو التميز النوعى ليس فى فرادة التشكيل الأسلوبى فحسب، وإنما فى مائز المحتوى أيضًا؛ ذلك أن أمثولة طه حسين فى حيثياتها التاريخية والعلمية والأدبية ... كانت زوبعة عاصفة أو فتحًا معرفيًا مدويًا بما لها من قدرة نزقة على اقتحام أهوال ومنعقدات دونها خرط القتاد فخطاب طه حسين - حسب وعينا - مفعم بميتافيزيقيا التحديث ليس بدلالة مفارقة الماثل وتجاوز

الحاضر بعودة إلى وهج الماضى وتمثل مقولاته الرئيسة، وإنما بحمى الرج والبحث والمساءلة والتمرد والرفض والغضب والنزوع المتقد إلى الاحتماء بالمستقبل الحداثى فكريًا وعلميًا وحضاريًا. من ثم كان مبدأ المقايسة بين الشرق والغرب، والقديم والحديث شديد البروز فى الوعى والخطاب الطاهويين. وهذا شأن إدراكه بالغ الخطورة فى تفكيك خطاب الرجل وقنص مراميه على اعتبار أنه يمثل، وبجدارة، حقبة انتقالية وتأسيسية فى الثقافة العربية. كما أنه يمثل نقطة ذات مثارات جدلية تصادمية بلغت ذروة التناقض فى المدح والقدح فى آن..

غير أنه من النصفة التنبيه إلى أن تفكيك المحتوى الطاهوى لم يكن غايتنا القصوى فى هذا العمل وإن ألمحنا إليه فى اعتبار بارق مكتنز، وإنما كانت عتبتنا العليا هى تفكيك شكلانية الخطاب الطاهوى فى نص بعينه يمثل عينة للسرد المقالى أو للخطاب الهجين شئنا إخضاعها لإجراءات النقد البنيوى أملاً فى بناء أنموذج متكامل فى شقى التنظير والتطبيق معًا.

ولقد أخلصنا للنقد فى هذه التجربة قدر طاقتنا وحسب مقتضيات المقام، ولم نشأ تجاوز النص الفرد ولا الخطاب الواحد ليس استجابة لحرج الوقت فقط، وإنما إيمانًا منا بأن ملامح النموذج ونتائجه تصلح للانسحاب على ما يوافقه من نصوص آخر وخطابات عديدة فجعلنا همنا التزود بقسط من الصبر يؤهلنا لسبر التجربة وفرز معطياتها والكشف عن مدارات تعالقها وتعرية أستار جمالياتها وفنيتها لعلها تحقق منجزًا يمكن وصفه بالمفيد المثمر.

وإنه لمن الاحتراز الشديد الإيماءة إلى أن صنيعنا هذا بالغ

الدقة فى وعيه بما يقدمه على اعتبار أنه محض حرث أولى فـــى أرض ما تزال بكرًا. وهو ما من شأنه إقامة العثار وبناء العثرات حتى لتكاد "تتكسر النصال على النصال". لكن صلابة العزم ونفاذ الرؤية كانا ناجعين فى إنجاز هذه التجربة. فلئن كانت على ما هى عليه من اتئاد وافتئات، فإن حسبها الإشارة إلى منعقد ما يزال فى حاجة إلى جرأة اقتحام لعله ينكشف عن ثمين دفين، أو تبر لائـــط بتراب.

والله من وراء القصد

دكتور

عبدالرحمن عبدالسلام محمود

مفتتح

مرام هذه الخطاطة، على اكتناز حيزها، هو إضاءة واحدة من إشكاليات النقد الحديث الموسومة بالغموض والروغان الباذخين على الرغم من كثرة تداولها وافتتان ألسنة النقد والمثقفين بها وسريانها مسرى الشائع محدد الدلالة وثبات المفهوم. إنها إشكالية "الخطاب" أو "مفهوم الخطاب"، وإن شئنا توخي الاحتراس والاحتراز منذ بدء هذه المعالجة قلنا إنها إشكالية "تعالقات البخطاب" والتي يأتي مفهوم الخطاب، بوصفه مصطلحًا عمدة في شأنها، ركيزة جوهرية نتكئ عليها وننطلق منها في تشييد منجزنا النقدي والوصول به إلى مبتغاه الذي رامه لذاته.

ومنذ الوهلة الأولى لممارسة هذه الخطاطة نؤكد أننا لن نستغشى ثيابنا، ولن نركن إلى الخوالف عجزًا وتهيبًا فنقول إن هذه هي الإشكالية وإن هذا هو تفكيكها الوحيد، فما أبعد هذا عن الاحتراس والحذر العلميين، وإنما الآكد أننا عازمون على استشفاف اللدانة والمران والتشبث بقدر من الصبر يكون زادنا في سبر القضية وتجلية أبعادها أملاً في حيازة مفهوم يمكن الوثوق به وثوقًا نسبيًا لا مطلقًا، واحتمالاً لا يقينًا؛ ذلك أن وعينا المعرفي يؤكد ان هذه هي طبيعة العلوم الإنسانية من حافة، ومن حافة أخرى فإن حيثيات الإشكالية الموضعة قيد المجهر تقتضي ذلك وتلزمنا به؛ إذ هي ليست قضية يسهل فيها لملمة نثرات شاردة من

أقوال وردت هنا أو سيقت هناك وخلص الدارسون فيها إلى قـول فصل لا يسلم من نظر، وإنما الأمر، حسب وعينا وعلى الرغم من كثرة الكتابات فيه شرقًا وغربًا، لا يزال في طور التكـوين فـي الوعي العربي وهو ما يتيح فرصة التأمل والاجتهاد. وهذا هو سر المشكل في قضية "الخطاب" والحيثية الدافعة إلى مقاربتها في آن.

على أنه من الفطنة بمكان الإشارة إلى أن خطاطتنا، ثم، لا تتخذ إشكالية "الخطاب" غاية قصوى لها، بقدر ما ترتكـز عليهـا لغاية أبلغ أهمية وهي الممارسة التطبيقية لـنص يجسـد إشـكالية "تعالقات الخطاب". ويقصد بها تداخل الخطابات في نص واحـد. على أن يكون همنا هنا مصروفًا بدرجة أكثر من الاكتراث إلـى فحص شكل الخطاب وآلياته الجمالية من دون أن يعني ذلك نفـي محتوى الخطاب أو إلغاءه.

وفي إجراء أكثر تحديدًا لما نحن مقدمون عليه، فإننا نـروم كشف التداخل الخطابي – نسبة إلى الخطاب – بين نـوعين مـن الخطاب: المقال والسرد؛ إذ ينجم عنهما تشكيل خطابي ثالث نقترح تسميته اصطلاحا بـ"الخطاب السردي المقـالي" لمـا لـه مـن خصيصات وقرائن تمنحه فرادة من حيـث التشـكيل الأسـلوبي وطرائق الجمالية وتجعل منه فنًا قائمًا بذاته على الرغم من تعالقاته مع بني جنسه من الفنون القولية عامة والمقالية خاصة.

بيد أن هذا كله يزداد إبانه وتحديدًا بالإشارة إلى أن الخطاب، موضع الدراسة، هو الخطاب "الطاهوي" نسبة إلى طه حسـين، وأن مرامنا منه هو وعي محتوى هذا الخطاب في عمومه بحيث نمـيط اللثام عن مائزه ونعري أستار فرادته الأيديولوجية من ناحية، ومـن ناحية أخرى، وهذه هي ذروة الأمر وسنامه، كشف فرادة التشـكيل

الجمالي في الخطاب السردي المقالي عنده. وكيف أن هـذا اللـون الأدبي، بسرديته ومقاليته، له أسراره الجمالية ونكهته الفنيـة التـي تكمن في ثنايا تعالقات الخطابين: السردي، المقالي، بحيـث تشـكل هجيناً له حيثياته المائزة والتي تملى على الممارسة النقدية جلاءها. وهو ما نصبو إليه من خلال الاحتكاك الحميم بنص سردي مقالي أو مقالي سردي نخضعه للإجراءات البنيوية في ضوء علم السرد. كما يتبين في حينه من مفاصل هذه الخطاطة.

مفهوم الخطاب (وضعية المصطلح):

تملي علينا ضرورة الاقتضاب في طرح هذه الإشكالية من ناحية، وطموحنا إلى وعيها من ناحية أخرى، أن نقارب وضعية مصطلح "الخطاب" عبر سياقين يتكاملان بفعل علاقات التعميم والتخصيص. ويتأتى ذلك من خلال بسطنا لدلالة هذا المفهوم باعتباره دالاً على علم قائم بذاته، أو مشروع علم يتوخى تمام التفرد والاستقلال هو "علم الخطاب" الذي نجم بفضل تنامى السياقات المعرفية للدراسات اللسانية والنقدية منذ أمد ممتد. وهذا هو المنحنى السياقي الأول الذي نروم المساس به قدر ما تحتمل الرقعة المخصصة في تضاريس هذه الخطاطة.

وأما المنحنى السياقي الثاني فهو تجلية الدلالة الاصطلاحية لمفهوم "الخطاب" بوصفه مصطلحًا نقديًا في السرديات البنيوية أو التحليل البنيوي للحكاية. على ما في هذا المفصل من تأصيل معرفي يكون ناجعًا في النفاذ بنا إلى إجراءاتنا المنهجية مع سردية ومقالية طه حسين الذي هو مدار البحث وركيزته الرئيسة.

المحور الأول: الخطاب علمًا أو نظرية:

إنه لمن الأهمية بمكان أن ندخل حومة هذه الإشكالية من أيسر موالجها بأن نسأل: هل الخطاب هو المعنى أو شكل المعنى؟ من حافة أخرى: هل الخطاب هو الفكر والتوجه والأيديولوجيا أو هو

المعابر والتقنيات والحيل التي يوظفها صاحب الخطاب ليكسب خطابه نفاذية وتأثيرًا؟ أو أن الخطاب جماع هذا وذاك معًا؟ في إشارة ثالثة: هل الخطاب فردي أو جماعي؟ أو هو فردي وجمعي في آن. بمعنى آخر أيصح قولنا: خطاب طه حسين، وخطاب العقاد...؟ أم قولنا الخطاب الفلسطيني؛ الخطاب الفرنسي...؟ وهل الخطاب طبقي أو له عالم؟ كأن نقول: الخطاب الفلسفي... الخطاب الديني... الخطاب السياسي. وإذا كانت الإجابة، ثمة، مثبتة فما هو الخطاب؟ وما أجزاؤه؟ وما هي غايته؟ وما حدود علمنته؟ تبدو الأسئلة المتقدة في صدر هذا المنعقد كثيفة، لكنها ضرورية ليس لتبيان حافات الإشكالية التي هي مادتنا، وإنما لإبانة المشكل في وضعية المصطلح ذاتها ومدى اتسامها بالشمولية والمراوغة والتناقض.

ولما كان من شروط المصطلح، أي مصطلح، أن ينتمي "إلى المنظومة الفكرية والفلسفية للمحيط الذي يولد فيه، ويكتسب مناعته وخصوصيته من طبيعة اللون المعرفي الذي يقتضيه ويلتزمه"(١) وأن له "تسمية فنية تتوقف على دقة ووضوحها معرفة الأشياء والظواهر بسيطها ومركبها، ثابتها ومتغيرها"(٢)، وأنه لابد أن "يكون مقبولاً من حيث المبدأ بين كل المشتغلين في الحقل المعرفي الذي ينتمي له"(٣) حتى يحوز التأشيرة "الاصطلاحية" فيصبح دالاً على ما ينضوي تحته، فإن الوضعية الاصطلاحية للخطاب بوصفه علمًا أو نظرية تفتقد هذه القياسات أو بعضها بقدر ألبسها، أي جعلها غامضة ملغزة تحتاج إلى نوع من تعرية الملبس وتصفية الدلالة أملاً في الوصول إلى ما يمكن الظفر به على نحو يفيد الإقناع والاغتناء.

ونحن إذ نلقي بالسالف، إنما نشاء به الإيماءة إلى أن ثمة مشكلاً حقيقيًا ينبغي التربص به ووخزه وخزات ينفك معها بعض

الانفكاك. وليس هذا – حسب وعينا – راجعًا إلى البحث أو على المصطلح، بقدر ما هو راجع إلى طبيعة ولادة العلوم وما يحوطها في مهدها من سدف ما تلبث أن تنقشع في تواتر الجدل حولها وديمومة التنامي والتطوير. يضاف إلى هذا أن المناخ المخلق للمصطلح ليس عربيًا؛ إذ جل السياقات المعرفية لمصطلح الخطاب أوربية الهوية. وغربة المصطلح أملت علينا استيراده نقلاً وترجمة مما زاد من انسداد الآفاق بدلاً من اتضاح السبل. ودعك من كثرة كاثرة تزعم خلاف ذلك إن سفسطة أو اغترارًا. فإن الواقع يدحض كل افتراء. فما تزال نظرية الخطاب عندنا ناقصة التشكيل، متأبية على الثبات. وما تزال الجهود حثيثة لإنتاج مفاهيم وإجراءات تدشن نظرية كلية لكل أنماط الخطابات اللسانية والإشارية والوصول بها إلى حالة علمية مستقرة، ولعل هذا استنتاج عجول ورد في الصدر مع أحقيته بالعجز من هذا المنعقد. ولكن مسوغه التأكيد على حيثية اللدانة والمران فيما نقدمه من دلالة لمفهوم الخطاب على النحو التالي:

ورد في معجم "المصطلحات الحديثة" ما نصه: "الخطاب، الكلام، الحديث discourse، الترجمة الشائعة هي الخطاب – ومعناه اللغة المستخدمة (أو استخدام اللغة Language in use) لا اللغة باعتبارها نظامًا مجردًا، ولكن ثمة ضروبًا منوعة من الدلالات لهذا المصطلح حتى في نطاق علوم اللغة. فيقول مايكل ستابز Stubbs في كتابه "تحليل الخطاب" (١٩٨٣) تعليقًا على مصطلحى النص والخطاب Text and discourse إن ذلك كثيرًا ما يتسم بالغموض ويبعث على البلبلة. وهو يقول إن الخطاب كثيرًا مت يوحي بأنه أطول وبأنه قد يتضمن أولا يتضمن التفاعل. وهكذا فبعض اللغويين يعتبرون أن الكلام الذي يقال في حلقة دراسية

Seminar يمثل كله خطابًا، بمعنى عملية تبادل للأفكار تكتسي ثوبًا لفظيًا، على حين يعتبر آخرون أن بيانًا واحدًا في الحلقة يعتبر خطابًا، طال أو قصر"[٤].

إن تأمل هذا النص على قصره قياسًا إلى بقية معالجة عناني للمصطلح، يفضي إلى مفادين:

الأول: ضرورة الفصل بين لغة عناني باعتبارها لغة وصفية شارحة؛ ذلك لأنها في وضعيتها المعجمية لغة على لغة، وبين لغة المؤصلين لدلالة المصطلح في الثقافة الغربية باعتبارها اللغة النص الذي يرجع إليه ويمتاح منه.

والحق أن لغة عناني، على اقتصادها، تبني الإشكالية الاصطلاحية التي لا تقف عند حدود ترجمة المفردة discourse بأكثر من مفردة عربية إذ يقول: "الخطاب، الكلام، الحديث" في إشارة إلى تداولية المفردات الثلاث في سياقات اصطلاحية. وهو ما يؤكد التعدد الدلالي وعدم الوثوقية، وإنما تتجاوز ذلك إلى تقرير الإشكالية الثقافية الغربية: "ولكن ثمة ضروبًا منوعة من الدلالات لهذا المصطلح حتى في نطاق علوم اللغة"؟ والإشارة إلى التعددية الاصطلاحية في السياق المعرفي الواحد وفي حقل العلوم اللغوية فقط، إشارة بليغة إلى العشوائية والحشد الكثيفين في إطار علوم من أخص خصائصها ضبط دلالة المفردات وشدة انتقائيتها.

الثاني: إن اللغة المؤصلة لوضعية المصطلح في تربته الأم، لغة موضوعية أمينة إذ تكشف بجلاء عن "الغموض" و"البلبلة" على حد تعبير ستابز. وهذا يعني، ضمن ما يعنيه، أن المصطلح مازال في حالة نشوء وتكوين، وأن سياقه المعرفي رجراج، بل متناقض؛ إذ نجد المعنيين المتناقضين يساقان للدلالة على الشيء الواحد كأن

يوصف الخطاب بأنه طويل وقصير، أو أنه مفرد وجمع، وأنه كلام الواحد والجماعة، أو أنه الفكرة الواحدة وتبادل عدة أفكار. وبأنه يشترط تفاعل المتلقين ولا يشترطه، وأنه عام وخاص، وأنه مشروط بلحظة تاريخية وبعدمها...، وهذا ناجم عن "البلبلة" وتعدد الرؤى بين الرواد المنظرين، وحتى بين الواحد ونفسه في المقال الواحد كما نجده عند "فوكوه" في استخدامه لهذه المصطلحات: ممارسات الخطاب "Discursive practices" و"استراتيجيات الخطاب discursive strategies" و"أهداف الخطاب discursive objects"، مما يؤكد تعددية الدلالة وعدم الوثوق بدلالة واحدة. وهو ما يؤكده ليندا نيد Lynda Nead بهذا التعليق على استخدام "فوكوه" لمصطلح الخطاب: "إنه يتسم بعدم الاتساق ومن ثم فإن المرء لا يثق فيما يعنيه المصطلح على وجه الدقة حتى داخل كتاب واحد أو مقال واحد من مقالات فوكوه"(٥).

والشأن عينه عند باختين إذ تستخدم كلمة الخطاب "ترجمة للكلمة الروسية Slovo، التي قد تعني كلمة واحدة، أو طريقة في استخدام الكلمات توحي بدرجة ما من السلطة... ويورد تودوروف Todarov في كتابه عن باختين (١٩٨٤) مقتطفات من كتاباته تدل على الاختلافات القائمة بين شتى معاني الكلمة لديه (أو ما يقابلها بالروسية) – منها "الخطاب، أي اللغة في مجموعها المجسد الحي" و"الخطاب" أي اللغة باعتبارها ظاهرة مجسدة كلية" و"الخطاب" أي النطق"(٦).

ويبدو لي – فيما أخال – أن هذا التنويع المطرد عند باختين وغيره، عائد إلى قرب المسافة وبعدها من جلاء الدلالة الاصطلاحية في مواقف تاريخية ذات جدل واطراد دائمين، وغياب المرجعية الأصولية لعلم ما يزال في طور رسم التضاريس وصياغة الخطاطات الأولى على ما فيها من انثناءات وتعاريج،

وما يصادف كل اجتهاد بكر من انعطافات وعثرات. ولعل هذا ما حدا بفرانسوا راستيه إلى الإشارة إلى ضرورة وضع علم للخطاب "يكون موازيًا للسانيات ويكون موضوعه الفعلي واحدًا وموضوعه المعرفي مختلفًا"(٧). وها مفاده الجوهر أن العلم لم يتشكل بعد وأنه في سياقه الإرهاصي، أو هو "الجديد الذي لم ينجز بعد"(٨) على حد تعبير بارت. إنه الحدس والنبوءة الآخذان في الارتسام الواقعي شيئًا فشيئًا. وكما تنبأ دوسوسير سابقًا بضرورة وجود "علم العلامات" ليدرس رموز اللغة والإشارات، وقد كان، فإن نبوءة علم الخطاب أخذت تتشكل واقعًا مجسدًا، لكنه ليس مستويًا فما تزال أنساقه، بدءًا بالوضعية الاصطلاحية ومرورًا بالمفاهيم والإجراءات وصولاً إلى تمام النضج والرسوخ، في حالة "بلبلة" كما أشار ستابز سلفا. ومختصر القول أن وعى إميل بنفينيست بتحول مركزية اللغة إلى مفهوم مركزية الخطاب، أي وعى اللغة والذات معًا، كان أمرًا مهما في تكوين نظرية الخطاب في الغرب.

آمل ألا يكون ما بدر منا في هذا المنحى استنتاجًا مخلاً، فنحن لم نشأ تقديم نتيجة على هذه الشاكلة، وإنما أردناه توصيفًا لسياق اصطلاحي يفتقد الاحتراس والانسجام. والواقع أننا إذ نقلنا عن الغرب مصطلح "الخطاب" على ما فيه من غموض وبلبلة، فإن نقلنا له كان أمينًا إذ جاء عاكسًا، وبدرجة قصوى، لهذه البلبلة مما يدل على أن وعينا بمسألة الخطاب وعلمنته – على الرغم من ضجيج كثيف يصيب أحيانًا بالصمم – ما يزال في إطار النقل أو تلمس الهداية إليه. ونحن معذورون إذ عادة ما يكون دورنا في مثل هذه الشئون، ومنذ آماد سحيقة، النقل والتبعية على ما فيها، أحيانًا، من اختلال وانسداد.

أومأنا إلى السابق بغية تعليل عجزنا عن الإمساك بمفهوم

واضح أو دلالة تامة من معالجة "سعيد علوش" لوضعية مصطلح "الخطاب" في منجزه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة". ولئن كان محمد عناني في معجمه المشار إليه فيما سبق، قد أشار إلى وضعية الشأن الاصطلاحي للخطاب والثقافة المنتجة له من حافة، وفي معالجته هو له من حافة ثانية، وهذا أمر بالغ الأهمية في تهييئنا لتلقي إشكالية اصطلاحية على هذه الشاكلة، فإن سعيد علوش، مع تقديرنا لصنيعه، سلك غير ذلك. وهو مسلك يشي بأنه قبض على ناصية الأمر وقنص كبد الدلالة. فإذا نحن فحصنا صياغته ازددنا بلبلة على بلبلة تكرس غموضًا وقنوطًا في آن. فماذا علينا أن نفهم من مثل تعريفه للخطاب بأنه: "مجموع خصوصي لتعابير، تحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي" وأن أجزاءه هي: "الألفاظ المفردة التي تتألف منها الجمل المفيدة" وأن عالمه "مجموع منطقي لطبقات يشير إليها الخطاب" إنه "عالم سيميائي، تنميه العلامات الحاضرة في الخطاب"(٩).

وهذا كلام قصرت همته عن غايته، ونحن، ثم، حذرنا من التورط في أحكام قيمية، وإنما نوصف منتوج دلالة سعيد علوش في مسعاه لتحديد مفهوم دقيق للخطاب يجعل منه "مصطلحًا" يشير إلى دلالة بعينها فمازال اللبس غير مأمون، ومازال الغموض ملغزًا إذ لا نعرف دلالة "المجموع الخصوصي" ولا "المجموع المنطقي للطبقات". كما أن مقصدية "العالم السيميائي" و"الوظائف الاجتماعية" و"المشروع الأيديولوجي" غير بينة. وخلاصة الأمر أن منجز علوش أكد الإشارة إلى وجود شيء لا سبيل إلى الشك فيه، لكنه لم يبن هيئته بناء محكمًا أو قريبًا من الإحكام. ونقصد من هذا أنه لم يعطنا دلالة اصطلاحية واضحة في الوقت الذي لم يشر فيه إلى مران المفهوم ولدانة الطرح واحتمالية التعدد والتنوع

والتجاوز. وهذا أمر عظيم الأهمية في مثل هذا الشأن.

فإذا نحن تجاوزنا السابقين إلى منجز آخر تصدى لهذه الإشكالية، نهض به سيد محمد قطب وآخرون، تبين لنا أن الأمر، على الرغم من دقته وشفافيته وشموله، لا يسلم من نظر. فوعى المؤلف بمفهوم الخطاب يؤكد على مسألة "القولية" فيه إن كان القول شفاهة أو كتابة كأن يقول: "الخطاب هو الكلام الذي تمت ممارسته بالفعل باللغة... إن عملية الممارسة الكلامية. أي فعل التخاطب، تنطوى على أيديولوجيا تمثل فكر فاعل الخطاب ورغباته وأهدافه... إن هذا المفهوم للخطاب يعني أن مادته تتجاوز الأدب لتشمل أنماط التفاعل الإنساني القولي كلها... وسينتج عن ذلك تطور اللسانيات ذاتها لتواكب تطور علم الخطاب باعتباره مادة كلامية مما يؤسس علم اللغة النصى أو لسانيات الخطاب"[١٠].

والحق أن هذا كلام على درجة عالية من الأهمية، ليس لذاته وحسب وإنما لما يكمن خلفه من خلفيات معرفية تدعمه وتؤكده. فكلام سيد محمد قطب عن "قولية أو كلامية" الخطاب، هو ذاته كلام عنانى عن "الخطاب – الكلام – الحديث" في ترجمته لكلمة discourse و"اللغة المستخدمة" لا "اللغة باعتبارها نظامًا مجردًا"[١١] وهو عينه كلام باختين عن "اللغة في مجموعها المجسد الحي... اللغة باعتبارها ظاهرة مجسدة كلية... اللغة المجسدة الحية ذات الشمول والاكتمال"[١٢]. وهذا ما يؤكده راستيه بقوله: "تبعد الخطاب عن أن يكون موضوعًا للسانيات. ونعده غير مرتبط باللسان، ولكن بالكلام"[١٣].

هذا الإصرار على كلامية الخطاب يعود في سياقه المعرفي إلى جذور قديمة تعود إلى ثنائية دي سوسير الشهيرة: اللغة/ الكلام – Language/ parole إذ اللغة هي "النظام النظري للغة من اللغات

أو بنيتها، هي مجموعة القواعد التي ينبغي على متكلمى تلك اللغة أن يلتزموا بها إذا أرادوا الاتصال فيما بينهم. أمـــا الكـــلام فهـــو الاستخدام اليومي لذلك النظام من قبل المتكلمين الأفراد"(١٤).هـــذه الثنائية التي تحددت عند تشومسكى فـــي مصـــطلحى: القـــدرة أو الكفاءة/ الممارسة: Competence/ performance وعند مارتينيـــه في مصطلحى: المواضعة/ الخطاب، وعند بعض البنيـــويين فـــي مصطلحى: البنية/ الحدث. فالكلام، الممارسة، الخطاب، أو الحدث، اصطلاحات تشير إلى اللغة بالفعل لا اللغة بـــالقوة إذا جـــاز لنـــا استعارة مقولات المنطق في هذا السياق. ومفاد ذلك التركيز على المادة الصوتية أو الرسم الكتابي في الفعل الاتصـــالي أو الحـــدث الإبلاغي، وهو ما يعرف بالعلامة اللسانية. وهى خاضعة لثنائيـــة الدال/ المدلول، أي المادة الصوتية أو الكتابية والمتصور الـــذهني لها وهو القار في الوعى الجمعى لدى متحدثي اللغة. على أن هذه الثنائية يضاف إليها ثالث هو "المرجع" وهو السء الذي نعبر عنه بمادة صوتية أو كتابية ويتكون لدينا مفهوم ذهني عنه في الـــوعي الجمعي. أو هو ما يحال إليه واقعًا لإثبات الصلة بين مادة الـــدال والمفهوم الذهني (المدلول)، إنه الشيء عينه.

ولقد بات واضحًا، ومنذ زمن، أن كلامية اللغة لا تفي بكـــل أنظمة الاتصال الاجتماعية. وكان سوسير ذاته يدرك ذلك ببصيرته مما دفعه إلى التنبؤ بالعلاماتية أو علم العلامات ليحقـــق شـــمولية الإبلاغ الجماعي. والعلامة من هذا المنظور هي اللغـــة، أو دوال اللغة وفوقها في آن. إنها الرمز المتجـــاوز للصـــوتية والكتابيـــة اللغويتين إلى كل رمز أو إشارة تنتج دلالة في سياق نظام إشاري أو اتصالى ما. من ثمة فهى "الوحـــدة الدالـــة القابلـــة للانفصـــال والتحليل في كل أنظمة الاتصال الاجتماعية، سواء أكانت لغوية أم

غير لغوية، والعلم الذي يدرس هذه الأنظمة مستخلصًا وحداتها الجزئية، مبينًا علاقاتها بغيرها من الوحدات في إطار النظام ذاته أو مجال عمل هذا النظام، هو علم العلامات Semiolagie"(١٥).

على أن ثمة إشكالية اصطلاحية في تسمية هذا العلم بين سيميولوجى Semiolagie وسيميوطيقى Semiotique ترجع إلى كل من سوسير وبيرس اللذين لم يلتقيا. وقد أفاد معجم عنانى أن "مصطلح السيميوطيقا أو السيميولوجيا يعني علم العلامات Sign أو علم السيمياء. والسيميولوجيا هى الأكثر شيوعًا في الكتابات الفرنسية بينما السيميوطيقا هي السائدة الان في كل ما يكتب بالانجليزية وربما كان تفضيل الفرنسيين للسيميولوجيا راجعًا إلى استخدام سوسير لها، وتفضيل الانجليز للسيميوطيقا راجعًا لاستخدام جون لوك لها"(١٦).

على أية حال هذا منعرج نأمل ألا يستنفد منا كثير اكتراث هنا؛ إذ لا نعبأ به لذاته بقدر ما نروم منه الإشارة إلى حتمية تجاوز الدليل اللغوي في النسق الاتصالى إلى كل ما يحقق حدوثية الإبلاغ في نظام ما مثل النظام اللغوي والنظام السينمائي والنظام المروري وأنظمة الاتصالات البرقية والتلغرافية ومخاطبة الصم والبكم، وحركات اليد أو إشاحات الوجه وغمزات العيون والزهور والورود. وهذا هو لباب الأمر في هذه الانعطافة من مدار هذه الخطاطة. من ثم نملك حيثية وشرعية السؤال: هل علم الخطاب مقصور على دراسة الخطابات المتكئة على نظام الاتصال اللغوي فقط؟ بعبارة أخرى: هل الخطاب هو الكلامية أو القولية أو اللغة المجسدة الحية وحسب؟ وإذا كان الأمر كذلك كما توحى الإشارات السالفة، فماذا عسانا أن نفعل في تأويل خطابات الكاريكاتور، والموسيقى، والسينما والإعلان والأزياء، وعالم الورود والزهور،

والإشارة المرورية والبرقية وإشارات الصم والبكم والإيماءات والاشاحات والغمزات...؟ أليس كل حدث اتصالى نصًا كما تشير أوجز تعريفات النص؟ مع وعينا بشروط النصية السبعة في علم النص. أليس كل نص خطابًا؟ أليس كل لوحة من لوحات بيكاسو أو دافنشي تحمل فكرًا وموقفًا ورؤية عبر تشكيلاتها الجمالية؟ ألم يكن تمثال مختار خطابًا مصريًا فنيًا إلى العالم؟ أليست الفنون التشكيلية كلها خطابات ذات أنظمة اتصالية خاصة؟

إننا لن نقف بالسؤال عند هذه الحافة، وإنما ندفع به إلى حيث المساءلة عن الخطاب الشعري ذاته على اعتبار أنه خطاب لغوي ذو امتياز نوعي فنتساءل: هل الخطاب الشعري هو منتوج محض لغوى؟ أم أن خطاب الشعر ناتج مؤثرات وأنظمة عديدة مثل الإيقاع ونبرة الإلقاء وتأثيرات الانفعال الشعورى البادية على وجه الشاعر لحظة إلقائه قصيدته من خلال عينه وإشارات يديه وتقطيب وجهه أو انفراج اساريره وتلوين صوته؟ هذا من حيث مصاحبات الملفوظ اللغوى الشعري، أي لوازم الإنشاد. وأما من حيث الرسم الكتابي الشعري فإن فضاءات الأمكنة الورقية والفراغات المتروكة وهندسة النص على الورق وانتقائية نوع الخط وسمكه والكتابة في يمين الصفحة أو شمالها أو الوسط أو الجمع بين هذه الأمكنة كلها في تناسق مقصود قصدًا لغاية في ذاته وتقنية الجرافيك وما ينجم عنها من تأثيرات، هو ما يشكل ما يعرف بالخطاب البصرى في نظرية الأشكال أو "الجشطالت"[١٧] أو الوعى الظاهراتي الفنمنولوجى. إنه الخطاب الطباعى الذي يقصده الشاعر بعناية فائقة لإنتاج دلالة يرومها لا تنهض بها اللغة وحدها وإن كانت متعلقة بتموقعها الجغرافي في التضاريس الورقية. هذا كله يدفعنا إلى الجزم بأن خطاب الشعر ليس لغة صرفًا، ولا هو

لغة تعتمد البنى الصرفية والتراكيب النحوية والمجاز والأخيلة والتصوير وتفاعل الوزن والقافية أو حتى الإيقاع برمته. ليس الشعر هذا كله فقط، بل هو هذا وغيره مما أشرنا إليه سابقًا. والخطاب السينمائي يجرى مجرى خطاب الشعر وغيرهما كثير. وهذا ما يحملنا على الاحتيار إزاء التصميم على كلامية الخطاب أو قوليته إلا إذا وجدنا لذلك مندوحة تكمن في جعل الكلامية مقصورة دلالتها على مقابلة اللغة بمعنى البنية أو الهيكل أو النظام أو الكفاءة أو المواضعة أو اللسان فقط.

كما أن وازع النصفة البحثية يحملنا على الإشارة إلى أن ذلك الإصرار قد يركن إلى حيثية مفادها أن كل هذه الأنظمة الاتصالية، على تنوعها، إنما تؤول باللغة وحدها. فاللغة هي التي نؤول بها وردة مهداة أو إشارة مرور أو إشاحة يد أو غمزة عين... الخ. من ثم فإن اختلافية نظم الاتصال الاجتماعي لا تخرج المعنى عن اللغة أو لا تزيح اللغة عن المعنى. فالمعنى الذي نأخذه من تأمل لوحة أو رؤية تمثال ساكن في وعاء من المفردات اللغوية، وهذا الذي ندفع به، ثم، محض تأويل قد لا يبل الصدى ولا يشفي الاحتيار، ولكنه يتكئ على مفهوم وحدة البنية الفكرية واللغوية.

تأسيسًا على ما سلف، فإننا نميل إلى أن مفهوم الخطاب يتجاوز الكلام أو النص إلى الرسالة، أية رسالة. فإذا كان كل كلام خطابًا، وكذلك كل نص، فإن كل إشارة أو صورة أو إيماءة...، خطاب. فالخطاب أكبر من الكلام والنص والإشارة لأنه يشملها كلها. ولنا في هذا مندوحة في الدراسات البلاغية الحديثة إذ يطابق شارل بيرلمان بين البلاغة والحجاج L'Argumentation معتبرًا "أن كل المكونات الأسلوبية الموجودة في رسالة ما (مكتوبة أو مقروءة أو مشاهدة أو حتى إشارية) هى عبارة عن مستويات معينة من مستويات الحجاج،

بما في ذلك التضمين والشواهد والأمثلة، حتى السخرية والمفارقة فهي عبارة عن... حجة في ذاتها وكذلك الاستعارة، إنها استدلال قائم على المقايسة المكثفة... وبالمثل فالبلاغة لم تعد لباسًا خارجيًا للحجاج، بل إنها لتنتمي إلى بنيته الخاصة"(١٨).

وهذا كلام على درجة بالغة الأهمية إذ ربط الخطاب بالرسالة لا الكلام أو القول اللغوي، يفكك لنا لغز الأنظمة الاتصالية كلها ومن دون استثناء مما يكفل شمولية ضرورية لعلمنة الخطاب ويمنحه مرونة تمكنه من تحليل طغيان الأنظمة الاتصالية الصورية بخاصة كما نلاحظ في الخطاب الإعلانى مثلاً إذ شعرية الإعلان لا تكمن في اللغة بقدر ما تكمن في حركية الصورة وإدهاشها(١٩).

فلقد بات واضحًا أن عصرنا هو عصر الصورة. وبه تصبح الصورة نظامًا اتصاليًا مرادفًا للغة. وكذلك بقية النظم الإشارية. إن كل رسالة، أيا كان نظامها الاتصالي، تحمل مضمونًا يرسله المرسل إلى المتلقى لإنجاز غاية ما. من ثم فكل رسالة بالضرورة، حوار بين اثنين في سياق ما. وبه يكون الخطاب حوارًا. ففكرة المخاطبة ركن أساس في مفهوم الخطاب. وحتى في حالة غياب المخاطب فعليًا، أي في حالات الكتابة، فإنه موجود تخيلاً وحاضر في ذهنية الكاتب يشرف على كل كلمة يخطها. فالمتكلم أو الكاتب يحتوى، لزامًا، المخاطب. وهذا يؤدي وظيفتين "إحداهما حجاجية، والأخرى حوارية. وأولاهما منبثقة من الثانية؛ لأنه انطلاقًا من الأجوبة المتخيلة التي يفترض أن تكون مطروحة في المقام، يكون مسار الكلام وطبيعة مكوناته البلاغية واللغوية"(٢٠).

وبهذا فكل خطاب حجاج وحوار بدرجة ما إذ غاية الخطاب الذي هو رسالة اتصالية، عادة ما تكون الطموح إلى إقناع المتلقى

بشيء ما. ومن ثم فإن أهم وظائف الحجاج والخطاب في آن "الدفع إلى الفعل: وهى خطوة تتطلب وعيًا محكمًا بالوسائل والآليات التي من شأنها، إذا ما أدرجت باعتدال في الخطاب، أن تحرك المعنيين بالكلام صوب الفعل والتغيير، بما ينسجم مع المقام، وتتطلبه مقاصد النص وطموحات الخطيب (المتكلم أو الكاتب) بوصفه مفكرًا حاملاً لرؤية معينة يسعى إلى غرسائها، أو جعلها راجحة في واجهة حجج أخرى مناوئة"[21] لهذا كان "نفاذ الخطاب مرتبطًا بتوصل المتكلم إلى إقامة علاقات عميقة ورهيفة بين آليات وعناصر لم يكن من المتوقع حصول تلك العلاقات بينها... فالحذق في توظيف الآليات التواصلية واستغلالها بالطرق التي لم تكن معهودة يعد أمرًا مهمًا به تتجلى براعة مرسل الخطاب"[22].

إن وعينا السالف يلزم بالإشارة إلى التداولية اللسانية وعلاقتها بالبلاغة العربية. ولقد أنجز صلاح فضل أمرًا مهمًا في هذا الشأن فربط بين "التداولية" باعتبارها "العلم الذي يعني بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة به بشكل منظم مما يطلق عليه سياق النص. ويأتي مفهوم التداولية هذا ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة "مقتضى الحال" وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية "لكل مقام مقال"[23]. وتتحاف هذه المقولة مع التداولية فيما يمكن تسميته بـ"تفاذية الخطاب" أو "برجماتية اللغة" لإنجاز أهداف الخطاب لدى المتلقى.

وهذا وعى وثيق الصلة بالوعى الوجودى الظاهراتي عند هيدجر والذي يؤكد على أن اللغة هي الوجود وأن فيها كل شيء وأنها جماع الأزمنة وعلاقات التأثير والأثر من جهة، ووثيق الصلة بفكرة "هرمنيوطيقية تأويلية مفادها ضرورة الانطلاق من هذه اللغة

المرسلة في مقام معين، ثم تفكيكها والغوص في باطنها بهدف الوصول إلى الأنساق الجامعة المؤسسة للأنسجة الداخلية للمقول من جهة، ثم التعرف على طبيعة الخيارات الأخرى التي كان من الممكن تبنيها على اعتبار الأسلوب هو ذاته ليس سوى خيار (عدول) لغوى من بين خيارات لغوية عديدة من جهة ثانية، ثم أخيرًا بهدف دراسة انبناء الخطاب في علاقة مكوناته النصية العديدة بالأهداف المرسومة من قبل المتكلم (الخطيب، الكاتب) وعلاقة هذه الأهداف بأوضاع المعنيين بالخطاب"[٢٤]. وبهذا يمكن وعى مقترح أوستن في النظر إلى الفعل اللغوي من زاوية ثلاثية: "التلفظ والنطق والخطابة. إذ يختص فعل التلفظ بمخارج الحروف المادية، ويتعلق فعل النطق بمقاصد العبارة. أما فعل الخطابة فيهتم بمقاصد المتكلم الخارجة عن العبارة والمفهومة من السياق. وعلى هذا فأوستن يرجع أفعال الكلام إلى ثلاثة أنواع: فعل الكلام، وقوة فعل الكلام، ولازم فعل الكلام. وقد كان الهدف من هذا التقسيم توضيح الفرق بين الشيء كما هو، وكما يدرك، وكما يعبر عنه"[٢٥].

وفي عبارة "هوثورن" "إن الأيديولوجيا بشتى تعريفاتها، من الجيران الأقربين للخطاب طبقًا لمفهوم فوكوه وباختين"[٢٦]، يتبلور جانب مهم من دلالة الخطاب حيث الإشارة إلى موضوع الخطاب وغاياته إضافة إلى شكله وآلياته. فليس الخطاب محض تقنية وإنما هو تقنية ومحتوى معًا. وبهذا يمكننا الإشارة إلى محتويات خطابية متنوعة مثل: الخطاب السياسي، الخطاب الفلسفي، الخطاب الأدبي، الخطاب الديني..." كما يمكن الإشارة إلى أشكال خطابية متنوعة كالخطاب السردي أو الخطاب المقالي أو الخطاب السردي المقالي" أو الخطاب العرضي أو الخطاب الجدلي أو الخطاب الوصفي...، بل إننا داخل السرديات وحدها يمكننا أن نشير إلى صنوف عديدة من

تشكيلات الخطاب مثل: الخطاب القصصي، والخطاب الروائي، وخطاب الخبر، وخطاب المقامة، والخطاب العجائبي. كما أن الخطاب يمكن نسبته إلى منتجه ويكون دالاً على كيفية تشكيله النوعي إضافة إلى خصوصية محتواه الأيديولوجي كأن نقول: خطاب طه حسين، وخطاب العقاد وخطاب الحكيم وغيرهم. أو يكون دالاً على مجتمع أو دولة كقولنا: الخطاب الأوروبي، الخطاب الفلسطيني أو العربي. وقد يكون دالاً على فئة أو طبقة كقولنا: الخطاب الشعبي، أو الخطاب النخبوى، أو الخطاب الطبي أو الصيدلي أو القانوني أو النقدي أو الحرفي ونقصد به خطاب الحرفيين والصناع وأصحاب المهن ذات المعجم الاصطلاحي الخاص.

وخلاصة الأمر في هذا المنعقد على ما فيه من اشتباكات، ما يلي:

أولاً: إن الخطاب منتوج دلالى أو رسالة منجزة بالفعل تتجاوز الأدلة اللغوية إلى كل أنظمة الاتصال المجتمعى شفاهية أو كتابية أو إشارية، أي مركزية الخطاب لا مركزية اللغة.

ثانيًا: إن الخطاب ليس النص وحده ولكنه النص وغيره.

ثالثًا: إن الخطاب ليس مقصورًا على الأدب وإنما يشمل مناحى التفاعل الإنساني عبر كافة نشاطاته.

رابعًا: إن مفهوم الخطاب يعني الشكل والمحتوى معًا.

خامسًا: إن كل خطاب هو أيديولوجيا منتجه.

سادسًا: إن الخطاب ليس تجريدًا أو هيكلاً أو بنية وإنما هو المرسلة أيا كان نظامها الاتصالي. وبالتالي فالخطاب غير اللسان أو هو غير أنظمة الكفاءة والتعقيد في اللغة أو غيرها من النظم التواصلية.

سابعًا: إن علم الخطاب علم مستقل عن علوم اللسان. وهو علم عام

يضارع السيميولوجيا أو السيميوطيقا في دراسة العلامة دراسة شاملة لكل الإشارات.

ثامنًا: إن دراسات علم الخطاب تفيد من الفتوح اللسانية إفادة مثمرة من حيث الإجراءات والمفاهيم معًا، ولكن بوعى أكثر مرونة ولدانة وتطورًا.

تاسعًا: إن نزوع علم الخطاب إلى رصد التميز النوعى لكلام شخص أو فئة أو مجتمع، يصنع وشيجة مع علم الأسلوب بوصفه يرصد الانحراف اللغوى عن معيارية اللغة أو القاعدة وهو ما يحقق تميزًا نوعيًا لكاتب ما. كما أن له صلة حميمة بعلوم البلاغة الحديثة.

عاشرًا: إن علم الخطاب لا يزال يشهد نوعًا من الاجتهاد في تأصيل المصطلح والمفهوم والإجراء. وهو ما يفتح الباب لمزيد من التأمل والتجريب.

حادى عشر: إن كل خطاب هو حجاج وحوار بدرجة ما.

ثانى عشر: إن وعى الخطاب يعنى وعى اللغة والذات المرسلة معًا.

ثالث عشر: إن علاقة النقد بالنص/ الخطاب ليست محض توصيف لغوى، وإنما هى قراءة حوارية احتمالية لدنة.

وبهذا نكون قد ألممنا بالدلالة الاصطلاحية لمفهوم الخطاب في المحور الأول، أي بوصفه علما أو نظرية. وهو ما يدفعنا إلى مقاربة المحور الثاني في الحيز الآتي:

المحور الثاني: الخطاب مصطلحا سرديا:

تنصرف دلالة الخطاب هنا إلى الشكل حصريا في مقابل المضمون الذي هو الموضوع السردي أو الحكاية أو القصة أو الخبر

ولقد فصلت دراسات علم السرد، بفضل الجهود البنيوية، بين مستويين متقابلين ومتكاملين في القصة هما: الخطاب والحكاية. ويبــدو هــذا التقسيم واضحا في منجز "جيرالد برنس" "معجم علم السرد" حيث أكد أن "للخطاب معنيين منفصلين في إطار نظرية السرد:

الأول هو المستوى التعبيري للرواية لا مستوى المضــمون، أي عملية السرد لا موضوعه. والثاني يتضمن التمييز بين الخطاب والقصة"(٢٧). والحق أن المعنيين يتواشجان في السياق الــذي نحــن بصدده إذ في كل منهما يبقى الخطاب بعيدا عن المحتوى أو الحكاية في حين تتكرس فاعليته في النسق السردي من حافــة أو التقنيــات السردية والحيل التي تنقل الحكائي إلى فني جمالي، أي ما يجعل من مادة الأدب أدبًا فنيًا جماليًا من حافة أخرى.

على أن هذا الأمر يزداد جلاء عبر تأكيد "تــودوروف" علــى خبرية وخطابية الأثر الأدبي في آن. فالأثر "خبر من حيث هو يصور حقيقة ما وأحداثًا يجوز أن تقع وشخصيات تخــتلط مــع شخصــيات واقعية... والأثر خطاب إذ أن الخبر يقدمه راو لقارئ. وهنــا لا نهــتم بالأحداث المروية ولا بالشخصيات التي تقوم بها، ولكن الشأن للطريقة التي يجعلنا الراوي ندرك بها تلك الأحداث والشخصيات"(٢٨).

بناء عليه فإن الخطاب هو تقنيات العملية السردية وحيلهــا. وهي تقنيات من شأنها، إذا ما أحسن إدراجها في النسق السردي، أن تنحرف بالمحكى عن عاديته إلى ما يخلق منه أثرًا أدبيًــا ثــرًا بالفنية والجمالية. من ثم فالخطاب تشكيل أسلوبى جمــالي للمــادة الحكائية يروم اصطناع ما يمكن تسميته بالصدق الفنــي حســب مقتضيات المقام. وبهذا فهو خطاب حجاجى بنسبة مــا إذ يتغيــا إقناعنا بمادته وإيصالنا إلى حالة الصدق وما يصاحبها من انفعالات

تتفاوت بين الخلخلة أو الذبذبة والإدهاش والانبهار. وبه، أي الخطاب، تصبح القصة ذات لون وطعم ورائحة، أي كيانًا قائمًا بذاته تدل عليه فرادته السردية. بيد أن الدقة البحثية تملي علينا الإشارة إلى أن قدرًا من "البلبلة الاصطلاحية" يلازم هذين المصطلحين. فأيسر استقراء للمعاجم الاصطلاحية والدراسات النقدية، يفضي إلى هذه الأزواج الاصطلاحية المتقابلة: الخطاب/ الحكاية، السرد/ الخبر، الحبكة/ القصة، الأسطورة/ المعاجلة، الوصف/ الموضوع. وقد علل عناني، في معجمه، هذه البلبلة بأن سببها يرجع "إلى أن التفرقة نفسها قائمة في النقد الأدبي الروسي الذي يستخدم كلمة fabula للدلالة على القصة وكلمة Sjuzet للدلالة على الحبكة، ومع ذلك فقد اتجه المترجمون إلى عدم الالتزام بالتمييز الجوهري الذي استقر عالميًا بينهما"(٢٩).

ولقد حددت الدراسات البنيوية في السرديات إجراءات مفهومية أو مفاهيم إجرائية لدراسة مستويي الخطاب والحكاية على النحو التالي:

أولاً: مستوى الحكاية:

ويرتكز على دراسة مفهومين رئيسيين هما: الوظيفة والشخصية:

١- **الوظيفة**: يعود هذا المصطلح إلى فلاديمير بروب V.:Propp في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" حيث شاء إخضاع التعبير الفولكلوري الشفهي لقوانين تثبت نظام الحكاية الغرائبية فدرس بنية حكايات الحوريات. والوظيفة وفق المنظور البروبى فعل "تؤديه شخصية حكائية، محدد من وجهة نظر أهميته ودلالاته بالنسبة لتطور مجرى الأحداث"(٣٠). وبه تكون الوظيفة هي إحدى الوحدات الحكائية الصغرى والتي تتنامى مع

مثيلاتها وفق ضرورات المنطقية والسببية الفنيتـين، مكونـة المتواليات أو المقاطع الواقعة في سياق تصاعدى وصولاً إلـى النهاية. إنها "وحدة مضمونة" على حد تعبير "بارت" فما يريـد "أن يقوله ملفوظ ما هو ما يؤلف وحدتـه الوظيفيـة، ولـيس الطريقة التي قيل بها... وعلى هذا فإن الوظيفة ستكون ممثلـة تارة بوحدات أكبر من الجملة (مجموعة من الجمل ذات أطوال مختلفة، وتارة بوحدات أصغر من الجملة)[٣١].

٢- **الشخصية**: ويقصد بها القائم بالفعل أو الوظيفة. وهى غيـر ذات اكتراث كبير في الوعى البنيوى، لأن المهم هو الشخصية الشكل لا الشخصية الجوهر. وهى دال ومدلول في آن. دال من حيث إنها تتخذ أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول فهى مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقـة فـي النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها، وسلوكها"[٣٢].

وهناك جملة سبل لبيان هوية الشخصية الحكائية منها:

أ- **النعوت والصفات**: ويقصد بهـا إبـراز أهـم خصـائص الشخصية عبر توصيف الراوى المباشـر أو الشخصـيات الأخرى لها. وتساعد "المخبـرات أو العناصـر المخبـرة، والقرائن التي تتخلل البنية السـردية فـي تحديـد هويـة الشخصية. فإذا كانت المخبرات هى معطيات خالصة ودالة بشكل مباشر، تقدم للقارئ معرفة جاهزة، مثل تحديد عمـر إحدى الشخصيات، فإن للقرائن مدلولات ضمنية دائمًا توجد خارج المركب الصريح. وهى تتطلب من القـارئ نشـاطًا تفسيريًا لفك رموزها"[٣٣].

ب- **الاسم**: وهو عنوان للشخصية يختاره الـراوى، إذا شـاء

تسميتها، بعناية فائقة لأنه، في حال التسمية، سيكون دالاً وموظفاً. غير أن الشخصية يمكن أن تكون بغير تسمية وقد يعمد الراوى إلى ذلك أو يتجاهله حسب وضعية الشخصية في القصة كأن يقول: الخادم، السائق، السايس، فينسبه إلى مهنته لا إلى اسمه.

جـ - **الفاعل:** ويقصد بها الشخصية الناهضة بالوظائف، أو المحدثة للأفعال داخل النسق الحكائي.

ومن ثم فالشخصية الفاعل ليست كائناً جوهريًا وإنما هى شكل مشارك.

والحق أن مناقشة الشخصية وعلاقتها بالوظيفة حازت اقتراحات عديدة لبروب وشتراوس وبارت وغيريماس وريكور وكو كورداوبافيل وغيرهم. وهذه المقترحات ات جدل نقدى ينقض السابق ويبنى فوقه مما يشير، بجلاء، إلى الخاصية الديناميكية للدراسات السردية وأنها ذات آفاق متفتحة ومتطلعة(٣٤). ونحن، ثم، نشير إلى النموذج الغريماسى الذي قام على نقض النموذج البروبى الذي جمع الشخصيات في سبع فيما غريماس يحصرها في ست شخصيات أساسية تأتلف في مقولات ثلاث تتولد عنها مقولات أخرى حسب قاعدتى التقابل والسلب(٣٥).

الأولى: الرغبة: ويقصد بها علاقة الذات بالموضوع. والذات هى الفاعل والموضوع هو المفعول.

الثانية: التواصل: ويقصد بها البواعث الكامنة في المرسل والتي دفعته لبث المرسلة إلى المرسل إليه.

الثالثة: المشاركة (الصراع): ويقصد به المساعدات والمعوقات والتي تقع في سياق جدلى مصطرع. فإذا كانت المساعدات

عوامل دفع للفاعل، فإن المعوقات أو المعارضات عوامل إعاقة من أجل الحصول على الموضوع (المفعول). من ثم فإن النموذج العاملى لغرياس ينبنى على النحو التالى:

المرسل ← الموضوع (المفعول) ← المرسل إليه

المساعد ← الفاعل (الذات) ↑ ← المعارض

ثانيًا: مستوى الخطاب:

ويرتكز على دراسة جملة من المفاهيم الرئيسة أهمها:

١ - **الراوى Narrator**: هو تقنية يوظفها المؤلف في بناء العمل السردى. من ثم فالراوى ليس المؤلف وليس واحدًا من شخصياته. إن "بال" تحدده بأنه "فاعل فعل السرد وهو ليس شخصًا بل ضمير مستتر في ثنايا القصة أو الرواية... وتقول مونيكا فلوديرينك Monica Fluddrnik إن معناه يقتصر على تلك اللحظات من الحديث المباشر الذي يدل على وجود متحدث أو على من يخاطب القارئ مباشرة"[٣٦].

إن الراوى كائن ورقي كما يؤكد بارت: "إن المؤلف المادى لسرد ما لا يمكن أن يلتبس في أي شيء مع سارد هذا السرد"[٣٧]... وبهذا تتحقق مساحة الفصل بين المؤلف والراوى والشخصيات.

فعلى الرغم من كون الراوى صناعة المؤلف فإنه ليس هو "بل هو موقع خيالى أو مقالى يصنعه المؤلف داخل النص، قد يتفق مع موقف المؤلف نفسه وقد يختلف عنه. وهو أكثر مرونة وأوسع مجالاً من المؤلف، لأنه قد يتعدد في النص الواحد، وقد يتنوع، وقد يتطور حسب الصورة التي يقتضيها العمل القصصي ذاته"[٣٨]. إنه "يقف في المنطقة التي تفصل بين المؤلف والشخصيات، والمنطقة التي تفصل بين القارئ والنص، والمنطقة التي تفصل بين العالم

الفني المسجل في النص، والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ هذا النص"[39].

وللراوى وظائف خمس حددها جيرار جينيت. ونحن نوجزها على النحو التالى[40]:

أ- **الوظيفة السردية**: وهى عملية السرد التي يقوم بها الراوى لنقل الأحداث وفق ضرورات الجمالية السردية لا وفق منطقية الواقع فيقدم ويؤخر ويستبق ويرتد ويصنع أمكنته على عينه لا وفق تضاريس الجغرافية الأرضية. إنه فاعل الحيل ومعيد صياغة المادة الحكائية حسب مقتضيات المقام السردي. إنها وجهة النظر سواء كانت خلفية أو مصاحبة أو خارجية أو هي الرؤية المخرجة.

ب- **الوظيفة الإدارية**: وتنهض بالعملية التنظيمية للعمل السردى وإبراز تضاريسه.

ج- **الوظيفة التواصلية**: وتتمحور حول إقامة حوارية واقعية أو تخيلية تتغيا إثارة القارئ ووصله مع العمل السردى.

د- **وظيفة الشهادة**: وهي منحنى توثيقى يشير فيه الراوى إلى مصدر خبره أو ذكرياته الخاصة.

هـ- **الوظيفة الأيديولوجية**: وهى بالدرجة الأولى فكرية وأخلاقية وتربوية وتنويرية، أي أنها تعكس وعى الراوى وغاياته عبر تداخلاته المباشرة والخفية في السرد والأحداث. وهى وظيفة تخفى في طياتها قدرًا من الخطاب الحجاجى الرامى إلى إقناع المتلقى برسالته.

٢- **الزمن**: نكاد نجزم بأن الزمن هو عصب الفنون السردية فيما المكان عصب فنون الحيز كالرسم والنحت والنقش. ولعل هذه الأهمية القصوى للزمن في السرديات هو ما جعل "لو سينق"

يحصر فنية الرواية فيه: "إن الرواية هي فن الزمن"(٤١).

لكن زمنية الرواية بخاصة والسرديات بعامة ليست زمنية معيارية، أي أن الزمن، في نسيج السرد، ليس محض زمن يمكن قياسه بدءًا من اللحظة وانتهاء السرمدية المطلقة في سياق رياضى متواتر ومحسوب. وإنما الزمن في السرد خلق خطابى أو جمالى يصنعه الخطاب كما يصنع هو الخطاب بدوره. ومن ثم يتشكل سياق علائقى جدلى ومثمر بين الخطاب والسرد يجعل كلاً منهما مشروطًا بالآخر إن الزمن قبل لحظة التشكيل الخطابى السردى له لا يعدو أن يكون مادة غفلاً غير ذات تميز أو تلون أو مذاق. ولقد كان "مرتاض" دقيقًا حينما أكد أن "الزمن خيوط ممزقة أو خيوط مطروحة في الطريق، غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معانى الحياة، فبمقدار ما هى متراكبة، بمقدار ما هى غير مجدية. وإنما الحدث السردى، الفعل السردى، الأحدوثة المروية أو المحكية، هى التي تبعث فيها الحياة والزينة واليقظة والدلالة والمنفعة فتلتحم وتنبنى وتنسج فتغتدى عالمًا قائمًا. لكنه من إبداع الأدب وإنشائه كما تغتدى حياة عجيبة قشيبة، ولكنها من صنع العجائبية"(٤٢). وكلام مرتاض فيه روح الجاحظ في فهمه للشعرية في عبارته الشهيرة: "والمعانى مطروحة في الطريق... وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير"(٤٣). فصناعة الزمن وتشكيله في نسيج خطاب السرد هو ما يجعل منه عمدة القص من حافة، وفاعلاً في صناعة الخطاب ذاته من حافة أخرى في آن.

والزمن زمنان. زمن خطاب وزمن حكاية. فإذا كان زمن الحكاية ا فضاء أفقى، أي أنه يتسع لوقوع جملة من الأحداث في

وقت واحد، فإن زمن الخطاب يقع منه على مفارق جذرية إذ لا يمكنه إدراج أحداث الحكاية إلا في سياق رأسى تعاقبى. إنه زمن خطى. وإذا كان زمن الحكاية بأفقيته مرنًا بحيث يقبل حدوث وقائع عديدة في آن. وهو ما لا يمكن حدوثه في السرد، فإن زمن الخطاب له مرونته النوعية إذ يجيز الانثناءات والتعاريج بالاستباق والارتداد والوقفات والمشاهد والتبطئ والتسريع والحذف والإجمال والتواتر والتكرار.

ولقد أنجز تودوروف وجيرار جينيت كثيرًا في شأن زمن السرد فتوقفا عند نقاط أربع(٤٤):

الأولى: تغيير الزمن: أي إخضاع أحداث الحكاية لوعى زمنى مقصود كأن يسرد في إطار تصاعدى من البدء إلى الختام أو أن يربط الزمن بالسببية أو المقدمات وما تفضى إليه من نتائج أو أن يقوم بعملية عكس زمنى فيبدأ بالخواتيم والنتائج مرتدًا إلى عللها وظروفها. إن الزمن في هذا الحيز، مرهون برؤية التناول.

الثانية: التسلسل والتناوب والتضمين: ويقصد بالتسلسل إخضاع تعددية الأخبار لنمط تسلسلى تفضي نهاية الأول إلى بداية الثانى وهكذا فلا يكون ثمة تداخل حكائى. والتناوب يعني رواية خبرين في آن بفعل تبادلية الخبر الحكائى. أما التضمين فهو تضمين بعض الأخبار في بعض كما يحدث في ألف ليلة وليلة.

الثالثة: الترتيب والمدة والتواتر: إن اختلاف زمن الحكاية عن زمن الخطاب هو ما أملى ضرورة ترتيب المسرود من الأخبار مما يستلزم حدوث الاستباق أو الارتداد. ومدة الحدث الحكائى

واقعيًا تختلف عن مدة سرده مما يفرض الضغط والتكثيف.

في حين يشير التواتر إلى إمكانيات أربعة:

١- أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.

٢- أن يروى مرات عديدة ما حدث مرات عديدة.

٣- أن يروى مرات عديدة ما حدث مرة واحدة.

٤- أن يروى مرة واحدة ما حدث مرات عديدة.

وهي رباعية تعتمد مفهوم التوافيق والتباديل لحيازة كافة الاحتمالات. غير أنها تؤكد الإمكانيات المتاحة لتشكيل الخطاب السردى بفعل الزمن.

الرابعة: حركية الزمن السردى: وهي إيقاع السرد زمنيًا أو ما يعرف بالسرعة السردية. وهي تقنية لدنة في يد القاص تحقق جمالية فنية ناجمة عن التشكيل الزمنى ومدى طواعيته في المد والاكتناز أو الإجمال والتفصيل أو القفز والاتئاد. وقد رصد جينيت محددات أربع لقياس إيقاع السرد هى(٤٤):

١- **الحذف**: ويقصد به قفز القاص فوق مرحلة زمنية قد تطول أو تقصر فيعمد إلى إلغائها إن إضمارًا أو تصريحًا.

٢- **المجمل**: إن فنون السرد تعمل تقنية الإجمال إذ عادة ما تكون الأحداث المسرودة قد استغرقت واقعيًا مساحات زمنية تصل إلى عشرات السنين. ومع ذلك فهى تختزل في جملة صفحات ورقية أو دقائق أو ساعات شفهية. إن الإجمال ضرورة سردية وبه يمكن إدراك إيقاع السرد.

٣- **الوقفة**: ويقصد بها عدم وقوع الاتفاق بين مقطع ما من الخطاب وأى مدة من القصة. بعبارة ثانية فإن الوقفة تعنى

توقف الحكى بخروج السرد عن الإخبار إلـــى الوصـــف أو التأمل أو التعليل والتفسير أو التعليق والاستشـــهاد وإيـــراد نصوص وتضمينات من حكم وأمثال وآيات وأشعار. وعلى الأعم فإن الوقفة تعنى جمود السياق السردى زمنيًا.

٤- **المشهد:** وهو مصطلح مفعم بظلال المسرح حيث الحوار هو المتكأ والأساس. والحوار من شأنه أن يوقف الـــزمن أو أن يسوى بين زمن السرد وزمن الحكاية فيكـــون الزمنـــان متساويين في تدفق الإيقاع أو تبطيئه أو توقيفه.

٣- **المكان أو الحيز:** إن التعامل مع المكـــان ضـــمن أنســـجة الخطاب السردى أمر لم يحظ بعظيم اكتراث في علم السرد لا لكثير سبب، وإنما لكون السرديات فنونًا زمنية بدرجة قصوى. من ثم ظل التعامل مع الحيز جاريًا على شيء من الاســـتحياء والتخوف ظنًا أنه غير ذي بال. ولقـــد عـــالج مرتـــاض هـــذه الإشكالية في سياق تأصيلي شائق ودقيق. ونحن إذ نحيل إليـــه في صنيعه هذا نسلم معه، وينبغي علينا أن نسلم، بأنـــه "لمـــن المستحيل على محلل النص السردى أن يتجاهـــل الحيـــز فـــلا يخصه بوقفه قد تطول أكثر مما تقصر. كما أنه يستحيل علـــى أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيـــز. فـــالحيز مشكل أساسى في الكتابة الحديثة"(٤٦).

ومختصر القول في أمر المكان أو الحيز، أنه داخل في بنيـــة الخطاب السردى ليس لأنه قرين الزمن وصنوه فحســـب، ولا لأنـــه لصيق بالوصف ومبنك له فقط، وإنما لأنه مشـــكل رئـــيس للنســـق السردى حينما يغدو مكانًا أدبيًا جماليًا لا مكانًا أرضـــيا جغرافيًـــا. إن المكان شأنه شأن الزمن في إعادة بنائه وإكسابه الاتساع والاكتنـــاز،

والنبو والدنو، والفضفضة والحرج. والبحث في خطابية المكان يعنى البحث عن خصوصيته الجمالية. أي القبض على أدبيته وشعريته.

٤- **وضعية اللغة:** لا نقصد بوضعية اللغة المسائل اللسانية، فالسانيات لا تشكل كلامًا منجزًا بالفعل فضلاً عن تشكيل الخطاب بعامة والأدبي أو السردى بخاصة، وإنما نقصد لغة الخلق الأدبي التي يصطنعها الأديب اصطناعًا ذا فرادة نوعية فيبدو صاحبها وكأنه "هو أبو عذرها، وهو أول من استعملها وافترعها... فيحولها إلى عروس مجلوة، أو إلى شهد عسل مشتار، وإلى وردة تعبق بالشذى، وإلى كائن يطفح بالحياة والعنفوان"(٤٧). إن السؤال المثار ثمة هو: بأية لغة سرد القاص الحكاية؟ وهذا سؤال لا يبحث عن كنه المستوى اللغوى بقدر ما يبحث في خصيصة التشكيل اللغوى التي تتجاوز مفهوم اللغة إلى مفهوم الخطاب الناجم عن الطريقة التي تُشكل بها الجمل بحيث تخلق نسقًا متحد الخواص يدل على صاحبه ويميزه عمن سواه. من ثم فإن المدار كله، في هذا الحيز، على فحص الصيغ والأساليب كالتكرار لأنساق كاملة أو صيغ بعينها أو عبارات جاهزة أو البدايات والنهايات أو رصد الثنائيات بصنوفها أو الأبنية بتنوعها وأنساق التراكيب واللازمات أو المصاحبات. وكذلك فحص الأداء الخطابي بين مستويى الشفاهة والكتابة، وقنص عناصر الأدبية أو الشعرية في الكلام برصد العدول أو الانحرافات عن المعجمى أو المعياري، وتبيان الاقتباسات أو التضمينات (التناص) أو الوقوف على توظيف مأثور الشعر والنثر والحكم والأمثال، وتجلية علاقة السرد بالوصف والسرد بالحوار على تنوعه، وإدراك التميز النوعى في أساليب الإنشاء كالاستفهام والنداء والأمر والقسم، أو أساليب البلاغة كالحذف

والالتفات والتقديم والتأخير والمقابلة والسخرية أو التهكم والتفكه والإيجاز والإطناب، وأخيرًا حصر روابط الخطاب مثل حروف العطف وأساليب الاستثناء وغيرها. إن هذا كله مجتمعًا حـين ينفخ فيه الأديب من روحه ويمنحه صميمية إبداعه، فإنه يشكل فرادة خطابه التي هي غاية كل بحث فيه.

مدار التعالقات: (السردية والمقالية):

تشهد فنون القول نوعًا من التراسل المثمر فيما بينها هو أقرب ما يكون إلى التلاقح السلالى الذي ينجم عنه قدر من التهجين. وهو ما يعرف بالحدود المرنة إذ "تقبل حدود النوع أو الجنس دخول ألوان متعددة من الكتابة تكشف عن مرونة هذا الفن وعدم انغلاقه، ويتيح الانفتاح على الجديد المثمر والآخر المفيد محطمًا مقولة وحدة المدار"(٤٨). ولعل الخروقات الجريئة التي أحدثتها الحداثة بعامة والأدبية بخاصة تبلور هذا المنحى وتضيئه فيما يعرف بـ"الكتابة الجديدة" إذ غدت الكتابة الإبداعية خرقًا متعمدًا ومطلقًا لقداسة معايير النوع أو الجنس الأدبيين، وانتهاكًا سافرًا لحرماتها التليدة والطريقة على السواء. وهذا منعقد ذو أهوال وعثرات ليس الشأن، ثم، شأنه وإنما مدار الأمر في هذا المنعرج على إضاءة تعالقات السردية والمقالية وما ينجم عنها من ممارسة هجينة.

والآكد إزاء هذه الوضعية، ضرورة الارتكاز على رؤية ذات بعد ثلاثي: اثنان يقعان على ناصيتين متطرفتين فيما الثالث مزج تواصلى يجمع بينهما مخلقًا لونًا أدبيًا له فرادته في الممارسة والرؤية والخطاب. ذلك شأن خطابات ثلاثة: الخطاب السردى، الخطاب المقالى، الخطاب السردى المقالى. فإذا كان السرد والمقال، على الرغم من اشتراكهما في القولية والأدبية، يقعان على حافتين متباعدتين، فإن السرد المقالى أو المقال السردى قناة

متوسطية تجوز طريقًا واشجة بينهما. من ثم فهو مدار التعالقات الخطابية بين السردية والمقالية. وهو ما يتكشف عبر إضاءة مفارق الخطابات الثلاث على النحو التالي:

أولاً: الخطاب السردي (القصة القصيرة):

لقد عمدنا إلى تحديد خطاب السرد بالقصة القصيرة لأنها هي حيثية المشكلة مع المقال بعامة والسردى بخاصة إذ ليس ثمة مشكلة للسرد الروائي – مثلاً – مع المقال السردى. والقصة القصيرة بوصفها محض سرد أو سردًا محضًا خطاب له سماته الخاصة والتي أهمها أنه خطاب أدبي بنسبة قصوى غايته الجمالية الخالصة في الخروج على المألوف من عادية القول ومعياريته. إنه خطاب يجعل من السرد شرعة مائزة وتقنية فارقة. وهو مقتصد أعلى درجات الاقتصاد ومكثف خالص التكثيف إذا استثنينا من هذه الخصيصة الخطاب الشعرى بوصفه ذروة الكثافة في خطاب اللغة الإبداعية حيث الوقوف على حافة العتبة القصوى من الأدبية والاختزال اللغويين. من ثم فكاتب القصة القصيرة لا مناص له من اعتماد الكلمة أو الجملة وحدة مقاس على حد تعبير "أوفلين O'Foolin"(٤٩) في مقابل الروائى الذي يعمل بالفقرة أو الفصل وفي مقابل المقالى الذي يملك لدانة وفسحة من أمره الكتابى.

وهو خطاب مباغت، مدهش، مخيب للتوقعات، متوهج بأدبيته، مرواغ إلى حد البذخ، متفلت يعمد إلى المواربة والتخفي والغموض خلف مجازية التعابير الكنائية والأنزياحات التصويرية والحيل السردية والتشكيلات الزمنية من استباقات وارتدادات ووقفات وحذف وإجمال...، إنه خطاب بواح وكتوم في آن. خطاب الإشارة واللمح والإيماءة والغمز. وهو خطاب لحظة أو برهة من

الزمن يعمد إلى إضاءتها وتوهجها. وهو خطاب صاحبه كامن فيه تواريه الحجب والأستار اللغوية وتكنيكات الحكاية والسرد وتواترات المواقف ودراميتها. ومقصديته، فوق الجمالية، مبثوثة في تلافيف الداخل، مبعثرة في الجزئيات ومندسة في المعاطف وطيات الرؤى البواحة في همس خفي. وهي مقصدية تروم الإبلاغ لا بقصد التوصيل، وإنما بقصد الإثارة والتحريك والبقاء. إنه، على الإجمال، خطاب السرد في فضاء حرج كما يجسده مصطلح "القصة القصيرة" وأحيانًا "القصة القصيدة".

ثانيًا: الخطاب المقالي (الأدبي):

وحددناه بالأدبي إشارة إلى الشكل، ونقصد شكل المقال الأدبي أو غيره والذي يعتمد إستراتيجية التقديم والعرض والختام. وهو خطاب مباشر ذو نزعة تقريرية. واللغة فيه لغة توصيلية لا تواصلية، وسيلة لا غاية، معيارية لا انحرافية (عدولية) تروم ايصال الرسالة بأقصر الطرق. وفكرته مكشوفة يمكن إدراكها بلا عناء وصاحبها سافر، طاغ في ذاتيته، يلح على تكريس مرامه حتى يصل إلى المتلقين قاطبة. وهو خطاب عار من الحيل الفنية والتكتيكات والتقنيات. من ثم فأدبيته نسبية، أو هو على أولى درجات الأدبية أو الفنية إذا كان مقالاً أدبيًا، وهو بعيد عنها على الإطلاق إذا كان خلاف ذلك.

ثالثًا: الخطاب السردي المقالي أو الخطاب الهجين:

استعرنا مصطلح "الخطاب الهجين" من "شارل بالي Ch.Bally" والذي أشار به إلى التعددية الصوتية في الخطاب الروائي وقصد به "الأسلوب غير المباشر الحر" والذي يعتبر "حالة خاصة للتعددية الصوتية، إذ يسمع في صوت السارد أصداء صوت

آخر. وحتى إن كان هذان الصوتان منفصلين، فالخطاب يبدو، في آن معًا، منقولاً ومستشهدًا به"(٥٠) حيث تبدو العملية السردية قريبة مما يمكن تسميته بـ"تناصية السرد" بفعل تداخل الأصوات قياسًا بتداخل النصوص إن تصريحًا أو إضمارًا. ونحن، ثم، لا نرمي إلى تداخل الأصوات أو النصوص، أي ليست المسألة تناصية النص أو الصوت السارد، وإنما نبتغي "تناصية الخطاب" والتي حدثت بفعل التهجين بين السردى والمقالى. من ثم فهو خطاب التعالقات أو هو مدارها حيث امتزاج المعطيات أو المكونات الخطابية في تجربة تسفر عن خلق خطابى جديد هو السرد المقالى أو المقال السردى.

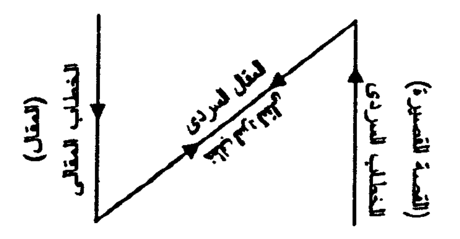
ولئن كنا نعلم يقينا أن هذه التجربة الهجينة تجربة مقالية إذا ارتكزنا على حيثية تصنيف أجناس فنون القول، فإننا نزعم أنها تجربة سردية إذا أتكأنا على أسس تصنيف الخطابات. فالفنية والجمالية متعلقات خطاب وناجمة عنه. وبه تكون نسبته إلى مدارات الفنية أولى من نسبته إلى مدارات التجنيس الأدبي إذا ما كان الشأن كله متعلقًا بمجهرية الخطاب وفرادته كما هو حالنا. وبه يكون قولنا: "خطاب السرد المقالى" أو "الخطاب السردى المقالى" أولى من القول: "المقال السردى".

وفصل القول في هذه الإشكالية، هو أن خطاب السرد المقالى ليس واحدًا من الاثنين: القصة القصيرة والمقال إذ هو جامع للخطابين معًا وإن كانت كثافة السرد طاغية. ومن حيث جنسية الأدب فهو مقال إذ ليس قصة أو رواية. وبهذا فهو خطاب متعالق أو فن هجين ذو وضعية متوسطية فلا السردية مطلقة ولا المقالية مكتملة وإنما تلاقح وتجنيس يثمران فرادة إبداعية.

تأسيسًا عليه فكاتب خطاب السرد المقـالى زئبقـى إذ يبـدو ويختفى في آن فلا ظهوره سافر باذخ ولا تواريه ملغـز غـامض، وإنما هو بين بين حسب مقتضيات الحالة الفنية. يدنو حيث يكـون لدنوه مذاق، ويبعد حين يكون لبعده إثارة وتشويق. واللغة السـردية المقالية ذات تعاريج وانحناءات. تبوح ولكن بوحها جوانى يعمد إلى الهمس، وتصرح لكن تصريحها دون الجهر من القول. وخطابيـة السرد فيه خطابية منقوصة فليست اللمسات اللطيفة الدقيقـة علـى تمامها إذ السرد فيه ليس غاية مطلقة، ولكنه غاية لغاية، أو هو غاية وسيلة. فهو غاية من حافة الخطـاب، وهـو وسـيلة مـن حافـة الموضوع. لذلك لا يعمد صاحبه إلى وضع حيل السرد في أعلـى درجاتها، وهو لا يكترث كثيرا بتنمية شخصـياته وتعقيـد أحداثـه وإضاءتها بلحظة تنويرية، ولا يحفل بالزمـان والمكـان وأسـاليب القص أو وضعية اللغة السردية. ولقد كان طه حسين فطنًا إلى هـذا الوعى إذ يقول: "لا أحاول أن أضع قصة فأخضعها لما ينبغـي أن تخضع له القصة من أصول الفن كما مارسها كبار النقاد. فقد يجب لتستقيم القصة أن يحدد الزمان والمكان وتستبين شخصـية النـاس الذين تحدث لهم الحوادث أو الذين يحدثون هذه الحوادث"[٥١]. وهذا وعى تام بحدود الممارسة الإبداعية. فهو إذ يعمد إلى القصة يعلم أنه لا يكتبها، وإنما يعمد إليها لشيء وراءها. وما العمد إليها إلا لفتنـة السرد التي لا تقاوم. فللسرد إغراؤه وسحره وخلابته. ولعل "بيـار جنيه" شاء شيئًا من هذا عندما قال: "إن ما أنشأ الإنسانية هو السـرد وليس التسمع على الإطلاق"[٥٢]. وهو ما يؤكده "بارت" بقوله: "يوجد السرد في كل الأزمنة وكل الأمكنة، وفى كل المجتمعات. يبدأ السرد مع التاريخ أو حتى مع الإنسانية"[٥٣].

وفكرة السرد المقالى شأنها شأن صاحبها لا تبدو على إطلاقها

ولا تختفي على إطلاقها، وإنما تطل في إطار من ظــلال الفنيــة، وتأتي متوارية في معاطف الجمالية السردية. إنها فكــرة حييــة أو خجول لا تطرح نفسها عارية من الجمال فتنفر المتلقى بفعل التقرير الفج والمباشرة، وإنما تأتي متسللة هادئة ولكنها نافذة عبــر بلاغــة الخطاب وجمالية السرد. وختام القول فإن السرد المقــالى خطــاب متعالق مع المقالية بنسب كثيفة. لذا فهو خطاب مشــتبك، هجــين، موضع لمدارات متباعدة تصل بين القصة القصيرة والمقال المحض في نسج حميمى ذى فنية عالية. وهو ما نبينه في الشكل التالى:



ولئن كان ما سبق على ما هو عليه، فإنه ييسر لنا مهمتنا في مقاربة النموذج العملي مع سردية ومقالية طه حسين، وذلك عبــر تحليل أنوذج كامل له في الحيز الآتي:

دراسة الأنموذج (طه حسين):

١- مفتتح إجرائي:

تملى قراءة الخطاب الطاهرى - نسبة إلى طه حسين - أن نقف عنده "وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمة"(٥٤). ذلك أن أمثولة طه حسين في حيثياتها التاريخية والنظرية كانت "زوبعة" أو "فتحًا معرفيًا" أو هى، إن شئت، "ثورة" ذات نفاذية واضطرام بما لها من قدرة على اقتحام أهوال دونها خرط القتاد.

إن اللافت المائز في الوعى الطاهرى أنه كان "متمردًا شديد التمرد على المستوى الفكرى في الوقت الذي كان فيه متمردًا شديد التمرد على المستوى السياسى"(٥٥). والذي يرصد العقابيل والعراقيل والبؤس والمسبغة وما كان يرق فيه الواقع الذي برز فيه طه حسين، يدرك، ومن غير ارتياب، فحوى مقولة "التمرد" وما يتبعها من تأزم وبحث وجدل. إنه على الأعم الفكر الحركى الوثاب. وهو الوعى الغاضب المندفع "اللاذع القاسى، والذي لا يتحوط ولا يتحفظ ولا يتجمل، ويخشاه السلطان، ويأرق منه ذو المسئولية، ويهرع الجميع لمدارته لئلا ينفجر"(٥٦).

ولئن كانت كلمة "برومثيوس" - وهو رمز راق لطه حسين أن يتمثله - تعنى "الفكر المتقدم"(٥٧)، فإننا لا نمترى في تقدمية الفكر الطاهوى إذ هو حامل الشعلة ومختلس النار المعرفية

الحديثة. وهذا ملمح لا يصله بأنموذج الأسطورة قدر ما يعقده في نسق متعاقب أخذ تبعة التحديث والتنوير على عاتقه بدءًا من الطهطاوى ومرورًا بمحمد عبده وفرح أنطون وصولاً إلى العقاد وطه حسين ومن جايلهم من الرواد البانين للمشروع الحداثي المتكئ على أسس ومفاهيم "رأسمالي وطنية أو قومية جوهرها تأسيس الهيمنة الاجتماعية لطبقة برجوازية تحاكى البرجوازية صاحبة المشروع الغربي"(٥٨).

ولن نبتدع عجبًا بإيماننا إلى أن السالف يكشف الخطاطات العريضة في الفكر الطاهوى حين تصدى، وبجرأة، لقضايا كيانية مثل الحرية والعلم والعدالة والهوية والنهضة وفكرة المتوسطية لنستبين أن مشروعه كان في لبابه وأهدابه، بحثًا عن الذات، ذات الأمة، في سياق نهضوى ليبرالى تغيا التواشج مع الغرب بقدر يصل التماهى متكئًا على مقولة وحدة الجذور ووحدة الحضارة الإنسانية. من ثم تساءل: "هل العقل المصرى شرقى التصور والإدراك والفهم والحكم على الأشياء، أم هل هو غربي التصور والإدراك والفهم والحكم على الأشياء؟"(٥٩). ثم ينفذ إلى إجابة قاطعة: "العقل المصرى منذ عصوره الأولى، عقل إن تأثر بشيء، فإنما يتأثر بالبحر الأبيض المتوسط"(٦٠). وهذا كلام مفاده نسج الوشائج واستشفاف الروح الحضارية الغربية أو استلهام مفاهيمها الرئيسة مثل الحرية والعلمية والتجريب وتقليص الثوابت بل والشك فيها شكًا منهجيًا بناءً. تأسيسًا عليه يدفعنا طه حسين إلى "ألا نقبل شيئًا مما قال القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيان إلى الرجحان"(٦١).

إن عبارة العميد السالفة الذكر بالغة الدلالة في الإشارة إلى مغايرة جذرية في الفلسفة والروح والمنهج. ولعل إشكالية الشعر الجاهلى أنصع الأدلة على هذا المنحى. وبنيتها التحتية لا تعنى هز

قداسة محاريب اللغة والأدب أو التاريخ والثقافة، بقدر ما تروم صدمة العقل العربي وزعزعة ذاكرة الوعى الجمعي. لذلك فإن بحث طه حسين في الشعر الجاهلى ليس محض بحث في الأدب وإنما "هو بحث في النظام المعرفى للعقل العربي. فليس خط الشعر الجاهلى منتهيًا عند الحد الأدبي، بل هو يجاوزه إلى حدود أخرى أبعد منه مدى وأعظم أثرًا. فطه حسين ينتهى إلى تغيير العقل العربي نفسه... إذن جوهر التحليل في الشعر الجاهلى هو الوصول بالصلة التي تربط الفكر العربي بالفكر الغربي إلى الحد الأقصى"(٦٢).

وفي انعطافة خاطفة نشير إلى أن السابق. وعلى الرغم من جاذبيته وبريقه، ليس من منهجيتنا النقدية في كثير، ولعل حقه العجز من هذا الطرح، لكننا عرجنا عليه توطئة لإجراءاتنا النقدية مع الخطاب الطاهرى في سرديته ومقاليته. وهو شأن ارتأيناه ضرورة لكشف سياق الخطاب والقبض على شيء من فرادة محتواه لعله ييسر الإلمام بشكلانيته كما تحددها إجراءات علم السرد، وهو ما نتناوله عبر عرض مقال كامل يعد مادة التحليل، ثم نتبعه بقراءتنا النقدية له كما يستبين في حينه.

٣- وضعية المتن/ النص:

النص/ المتن الذي هو مادة هذه الدراسة ومختبرها، منتزع بانتقائية من نصوص عديدة لطه حسين. ولعل مدار الانتقائية في مدى تمثيل النص/ المتن للأنموذج الذي تدور الدراسة النظرية عليه، ومن ثم التطبيق الذي يتمم الصياغة التأطيرية فيصبح الأنموذج رؤية وواقعًا في آن، أي يصبح ذا ثوابت تنسحب على متون/ نصوص تندرج تحت العباءة التأطيرية المشار إليها آنفًا. وهو نص/ متن خضع في ممارسة الانتقاء لمفهوم الحيز، أي أن

متطلبات الحيز الدراسى كانت حاضرة ضمن شـروط الاختيـار؛ لأنه من الضرورة إثبات النص والنقد معًا في سياق متعاقب تحقيقًا لأعلى فائدة ترجى من الاحتكاك بالنص/ الأنموذج وما يجرى عليه من ممارسة نقدية.

والنص في تاريخيته يعود إلى عام ١٩٤٥؛ إذ كتبـه طـه حسين ضمن مجموعة مقالات متنوعة نشرت في حينها وضـمها كتابه "بين بين". ونحن، ثم، نعمد إلى إثبات النص كاملاً ثم نتبعـه بإجراءات التحليل – فلنباشر علاقتنا معه في الحال.

طيف

ألقى كل واحد منهما إلـى صـاحبه نظـرة دهشـة واجمة، فيها كثير من هذه الغفلة الحائرة التي تنشأ من المفاجأة، والتي تلم بالآمن المطمئن حين يفجـأه مـن الأمر ما لم يكن ينتظر، بل ما لم يكن يخطر له ببـال... وكانت النظرة التي ألقاها كل منهما إلى صاحبه خاطفـة أول الأمر، ولكنها عادت فطالت واستقرت شـيئًا مـا، ولزمت مع ذلك صمتًا إن صور شيئًا فإنما يصور انعقاد اللسان حين تسيطر الحيرة على العقل فلا يفكر، وعلـى القلب فلا يشعر، وعلى اللسان فلا يفكر، وعلـى القلـب فلا يشعر، وعلى اللسان فلا يقول.

وقد لبث كل منهما بإزاء صاحبه ذاهـلاً غـافلاً لا يعرف ماذا يصنع ولا يدرى كيف يقول، ولو قد عرض لهما هذا اللقاء المفاجئ لأصابتهما الحيرة وقتًا طـويلاً

أو قصيرًا، ولانتهيا آخر الأمر إلى مخرج من هذه الحيرة بكلمة تنفرج عنها الشفاه، أو ضحكة تنفغر لها الأفواه. ولكنهما في موقفهما هذا لم يكونا يستطيعان أن يخرجا من حيرتهما الصامتة إلى الضحك أو الكلام. فقد كان بينهما هذا القبر القائم يضطرهما إلى شيء من الوقار، لا يملكان معه ضحكًا إن أرادا الضحك، ولا كلامًا إن أراد الكلام. وهما من أجل ذلك قد لبثا صامتين واجمين يلتمسان مخرجًا من هذا الصمت، ومنصرفًا عن هذا الوجوم، فلا يجدان إلى شيء من ذلك سبيلاً. وقد أخذ كل واحد منهما يحدث نفسه بالانصراف عن هذا القبر، يرى في هذا الانصراف فرجًا من هذا الحرج، ومخرجًا من هذا الضيق، ولكن كل واحد منهما كان يسأل نفسه أيبدأ هو بالانصراف أم ينتظر حتى يضطر صاحبه إلى أن ينصرف؟ وإنهما لفى هذه الحيرة المتصلة وإذا خطو يُسمع وقعه من بعيد، فيرفعان رأسيهما وينظران من حيث يسمعان، فإذا شخص يقبل بطيئًا رزينًا متكلفًا الوقار، ولا يكاد يدنو منهما حتى يعرفاه كما يعرف كل واحد منهما نفسه، فهو صديقهما الثالث الذي تعود أن يلقاهما حين يقبل المساء من كل يوم، وأن يسمر معهما حيث تعودا أن يسمروا في ناد من أندية القاهرة أول الليل، وأن ينصرف معهما إلى حيث تعودا أن ينصرفوا حين يوشك الليل أن ينتصف، فيلقون في بعض الندية الخاصة، من يلقون من رفاق اللهو وخلان العبث والمجون، حتى إذا كاد الليل يبلغ ثلثيه أوى ثلاثتهم

إلى تلك الدار التي تعودا أن يأووا إليها في آخر الليل، وقد خلصت نفوسهم للهو، وصفت ضمائرهم للعبث، وحسن استعدادهم للمجون، أو قل إن شئت لاستيفاء حظهم من المجون.

هنالك يكون شرب الكؤوس الأخيرة، وهنالك تنطلق الألسنة بما تشاء في غير تكلف ولا تحرج، وهنالك ترسل النفوس على سجيتها في غير احتياط ولا تحفظ، وهنالك يخلع الإنسان عن نفسه هذه الخصال المصطنعة التي فرضتها الحاضرة على المتحضرين، ويصير إلى حال من الإنسانية المترفة الفاجرة التي تنحط بصاحبها أو ترتقي بصاحبها، لا أدرى، إلى حيوانية مترفة لا أدب فيها ولا وقار. حتى إذا انهزم الليل وولى مدبرًا، وانتصر الصبح وأقبل ظافرًا، انسلوا من هذه الدار لا تكاد أقدامهم تحملهم ولا تكاد أجسامهم تسع نفوسهم، ولا تكاد ألسنتهم تنطق، ولا تكاد عقولهم تفكر، ولا تكاد قلوبهم تشعر لأنهم قد أسرفوا على أنفسهم في الاستمتاع بإنسانيتهم المهذبة التي نعمت حتى أفسدها النعيم، وأثرت حتى أطغاها الثراء، وارتقت حتى انحدر بها الارتقاء إلى الدرك الأسفل من الانحطاط، ولا يكادون يبلغون باب الدار متثاقلين متهالكين يسندهم الخدم مكبرين لهم، ساخرين منهم، حتى يتلقى كل واحد منهم سائق سيارته فيقره على شيء من الجهد في السيارة؛ يظهر الإكبار له ويضمر الاستهزاء به، ثم يمضى بهذا المتاع الغالى الرخيص حتى ينتهى به إلى داره، وحتى يرد إلى أهل

الدار شيئا عظيما جدا في أعين الناس، حقيرا جدا في عين نفسه وفى عين أهله، وهو هذه البقية التي تركها الصبا واللهو والخلاعة والمجون.

فإذا تقدم النهار، وارتفع الضحى، وزالت الشمس أو كادت تزول، أفاقت هذه البقية البالية من نومها الثقيل الغليظ وتلقاها عمال الترف، أولئك الذين يجددون البالى، ويحسنون القبيح، ويقيمون المتهدم، ويردون الشباب إلى من فارقهم الشباب... وما هي إلا ساعات حتى تستأنف هذه البقايا البالية حياة جديدة فيها نشاط وقوة، وفيها جمال ونضرة، وفيها شوق مجدد إلى اللهو، وفيها نزوع مستأنف إلى المجون. ولا يكاد النهار يبلغ آخره حتى يخرج من هذه الدور أشخاص فيها كثير من المرح وكثير من الفتون، وكثير جدا من الجهل والغرور، وإذا هؤلاء الأشخاص يلتقون في ناديهم الذي تعودوا أن يلتقوا فيه، فتكون الدعابة الفاترة، وتكون الفكاهة الباردة، ويكون المزاح السخيف، ويكون الإقبال الفاتر على العبث الفاتر. وكلما تقدم الليل ازداد النشاط، واشتد المرح، وعظم الخطر من العربدة، وأخذ كل جسم من هذه الأجسام يصير ثوبا قد دخلت فيه نفس جنية، طغى عليها الهوى وجمحت الشهوة، واندفع بها حب الإثم إلى غير حد، وإذا هم يستأنفون ليلا كليلهم الماضي، ويستقبلون حياة ناعمة بائسة كحياتهم الماضية، ويعودون إلى دورهم مع الصبح بقايا محطمة لا تريد شيئا ولا تقدر على شيء، ولا تصلح لشيء، حتى

يشتمل عليها النوم فيرد إليها شيئا من قوة، ثم يتناولها عمال الترف الذين يرقعون البالى ويجددون القديم، فيعملون ويعملون، ويحتالون ويتكلفون، حتى يردوا هذه البقايا البالية أشخاصا قادرة مريدة ولكنها لا تقدر إلى على الفساد، ولا تريد إلا الإثم والمجون.

ولكنهم في هذه المرة لم يلتقوا في ناديهم ذلك الذي تعودوا أن يلتقوا فيه حين يقبل الليل، وإنما التقوا في مكان لم يكن ينتظر أن يلتقوا فيه، ولا أن يذهب إليه واحد منهم، فليس فيه لهو، وليس هو مظنة للهو، وليس فيه سمر، ولا هو مظنة للسمر، ومتى لها الناس بين القبور؟ ومتى سمر الناس حول قبر لم تمض على إقامته إلا أسابيع قليلة؟ كيف ذهب هؤلاء النفر إلى هذا المكان الموحش في قلب الصحراء؟ وكيف التقى هؤلاء النفر حول هذا القبر الذي لم تستقر فيه صاحبته إلا منذ أمد قريب؟ هذه هي المسألة التي ألقاها كل واحد منهم على نفسه، فوجد الجواب عليها سهلا يسيرا، وهم أن يفكر فيه، ويستقصى التفكير ويتعمقه، لولا أنه لم يخلق للتفكير ولا للاستقصاء ولا للتعمق، وإنما خلق للعبث الذي لا يغنى واللهو الذي لا يجدى، والمجون الذي يفسد المروءة ويذهب بنضرة الأجسام والنفوس.

فلم يكد ثالث القوم يرى صاحبيه حتى أخذه ما أخذهما من الدهش، وعراه ما عراهما من الذهول، وغشيه ما غشيهما من الوجوم، ولكنه لم يملك نفسه طويلا، وإنما هم أن يضحك ثم استحى من القبر، فولى

مدبرا وتبعه صاحباه حتى إذا بعدوا من هـؤلاء القـوم الذين لا تزاور بينهم ولا وصل إلا أن يكون نشور، كما يقول أبو نواس، تساءلوا كيف سعيهم إلى هذا المكـان، ووقوفهم عند هذا القبر، والتقاؤهم على غير ميعاد؟

وقد جعل بعضهم يكذب بعضا في شيء من الحيرة المتبلدة، أو من التبلد الحائر، ولكـنهم تواصـفوا مـا رأوا، ووازنوا بين ما سمعوا، فلم يروا بـدا مـن أن يصدق بعضهم بعضا، ولم يَرَوا بدا مـن أن يعترفـوا بهذا الأمر الغريب العجيب، الذي كان خليقـا أن يمـلأ قلوبهم روعا ونفوسهم هولا، لولا أنهـم تعـودوا أن يجدوا في الكأس ما يغسل قلوبهم من كل روع، وينفى عن نفوسهم كـل هـول. ولسـت أدرى إلام صـارت أمورهم جميعا، ولكنى أعلم أن أحدهم على أقل تقـدير قد أدركه ذهول يشبه الجنون، وغفلة تشـبه الخبـل، وألمت به علة لست أدرى أيثبت لها أم يعجز، عسـى أن يقاومها ويجد إلى البرء منها سبيلا.

وقد تسألنى أنت عن سـعيهم إلـى هـذا المكـان الموحش في الصحراء، ووقوفهم عند هذا القبر الـذي لم يقم إلا منذ أمد قريب، والتقائهم على غير ميعاد بين هذه القبور حين أخذت الشمس تنحدر إلـى مغربهـا، وتجر على هذه القبور أشعة شاحبة إن صورت شـيئا فإنما تصور حزنا كأنه كان صدى يردده الجـو لهـذا البلى الذي كان يعمل جاهدا فيما احتوته هذه القبور.

ولست أكره أن أقص عليك مصدر هذا كله، ولكنى أعتقد أنك ستدهش لما أقـص عليـك مـن قصـص،

وتستنكر ما أسوق إليك من حديث، فأنت وما شئت من الشك، وأنت وما احببت من الثقة، وإنما الشيء الـذي اطمئن إليه أنا كل الاطمئنان، هو أنى أحدثك بشيء قد وقع، وأصور لك في هذا الحديث أمرا قد كان. وكل ما أتمنى هو ألا يعرض لك مثل ما عرض لهؤلاء النفـر الثلاثة الذين أفسد عليهم أمرهم ما أغرقوا فيـه مـن عبث ولهو، وما تهالكوا عليه من إثم ومجون.

كان هذا القبر الذي التقوا عنـده مسـتقرا لغانيـة حسناء رائعة الحسن، بارعة الجمال، فاتنـة النظـر، ساحرة الطرف تعودوا أن يلقوها في تلك الـدار التـي كانوا يأوون إليها من آخر الليل، ويستنفدون فيها مـا بقى لهم من قدرة على المجون والعبث، وكانت تلقاهم لقاء سواء، تعدل بينهم فيما تهدى إليهم مـن ظرفهـا وخفتها ومن رشاقتها وأناقتها ولباقتهـا، ومـن هـذا التودد الذي يغرى ويطمع حتى يخيل إلى المـرء أنـه مشرف على الغاية، ومنته إلى الأمد، وبالغ ما يريـد، ثم هو لا ينتهى به مع ذلك إلا إلـى اليـأس المهلـك، والقنوط الذي يملأ القلوب لوعة وعذاب، فكـان كـل واحد من خلانها يستطيع أن يتمثل قول جميل:

ومنيتنى حتى إذا مـا ملكتنى	بقول يحل العصم سهل الأباطح
تناءيـت عنى حـين لا لي حيلـة	وغادرت مـا غـادرت بين الجوانح

ولكنهم كانوا أجهل جهلا، وأحمـق حمقـا، وأفـرغ أفئدة، وأسخف عقولا، من أن يتمثلوا الشـعر أو شـيئا

يشبه الشعر، إنما كانوا أصحاب لذة غليظة جافية يشقون لينعموا، وينعمون ليشقوا، ويألمون ليلذوا، ويلذون ليألموا دون أن يوازنوا بين شقاء ونعيم، أو بين لذة وألم، قد دفعوا إلى الحياة وما فيها من نعيم وبؤس، فهم مندفعون إلى الحياة لا يفكرون في نعيم ولا بؤس. دفعهم إلى هذه الحياة المنكرة ثراء لم يجدوا في كسبه عناء، وتربية لم تمنحهم أحلاما راجحة، ولا بصائر نافذة، ولا قلوبا قادرة على أن ترتفع عن اللذات المادية الآثمة والشهوات المندفعة الجامحة.

فكانوا إذا يلقون صاحبتهم تلك فيمن يلقون من خليلات اللهو ورفيقات العبث والمجون يجدون في هذا اللقاء حبا وبغضا، ورضى وسخطا، وإنجاحا وإخفاقا، ولكنهم قد اتصلت نفوسهم جميعا بهذه الفتاة اتصالا شديدا، وتعلقت قلوبهم بها تعلقا عنيفا، واشتدت آمالهم فيها وعظم بأسهم منها حتى أخذ بعضهم ينفس على بعض ما يصدر عنها من لفظ ولحظ وإشارة، وحتى كاد بعضهم يصبح فيها لبعض عدوا وهم على ذلك كانوا يجتمعون ويفترقون، لا يزيدهم الاجتماع إلا تنافسا وتباعدا ولا يزيدهم الافتراق إلا حرصا على التدانى وكلفا باللقاء.

وقد أخذ كل واحد منهم يظن بصاحبه الظنون، يزعم أنها تؤثر فلانا من دونه، ويشتد حقده على فلان ومكره به، وكيده له حتى كاد الأمر ينتهى بهم إلى أعظم الشر. ولكن الأيام أراحتهم من هذا العناء المهلك، فردت عنهم هذا الشر المستطير، لأنها

اختطفت من بينهم هذه الغادة الحسناء في حادثة من هذه الحوادث التي تنقل الناس من الدار الأولى إلى الدار الآخرة في طرفة عين، فاجتمعت قلوبهم على الحزن والثكل، وحزن هؤلاء وأمثالهم لا يتصل ولا يطول، فما هي إلا أيام حتى يستأنفوا حياتهم كما ألفوها عابثة ماجنة، وسخيفة فارغة.

ولكن أحدهم يفيق من نومه مروعا، مفزعا، شديد الذهول، فقد رأى طيف هذه الغادة الحسناء يلم به في أثناء نومه الثقيل، فيذود عنه النوم ويرده إلى يقظة شديدة، وإذا هو ينظر فيرى صاحبته كما تعود أن يراها فاتنة ساحرة تدنو منه وتتلطف له وتتودد إليه، وتقول له في صوتها العذب الذي يسحر القلوب: ما كنت أحسب أنك ستتركنى حيث أنا وحيدة مستوحشة لا تهدى إلى زيارة ولا تحدث بى عهدا... ما أسرع ما نسيتنى وإنى على ذلك لم أنسك، ولا يمكن أن أنساك، ألم بدارى قبل أن يقبل الليل، ثم تنصرف عنه. وينظر فلا يرى شيئا، ويتسمع فلا يسمع شيئا، وينهض فيستأنف حياته كما تعود أن يستأنفها كل يوم؛ لا يلقى بالا إلى ما رأى، ولا يلقى بالا إلى ما سمع، فإذا كان الغد جاء الطيف كما جاء أمس، وتحدث إليه بمثل ما تحدث به أمس.

وقد تكررت هذه الزيارة مرة ومرة حتى لم يشك في أن من الحق عليه أن يلم بهذا القبر، وأن يهدى إليه تحيته في باقة من الزهر. وقد فعل، فلم يكد يبلغ القبر حتى رأى صاحبه، ولم يكد يقوم على القبر مع

صاحبه حتى أقبل صاحبهما الثالث. فلما انصرفوا عـن القبر قص أحدهم على صاحبه ما رأى وما سمع، فإذا كل واحد منهم قد رأى مثل ما رأى، وسمع مثـل مـا سمع، وأبطأ مثل ما أبطأ، ثم أقبل على القبر كما أقبـل عليه يحمل إليه التحية وباقة من الزهر.

أتراها أرادت أن تستبقى بينهم المنافسة والخصـام بعد موتها، وأن تضطرهم إلى أن يحفظوا لها من الود مثل ما كانوا يظهرون لها قبل أن تمـوت، أم تراهـا أضغاث أحلام قد عبثت بنفوس هؤلاء النفـر الثلاثـة؟ ولكن كيف يتفق أن يلم الطيف بهم في يـوم واحـد، ويتراءى لهم في صورة واحدة، ويلقى إلـيهم حـديثا واحدا، ويضرب لهم موعدا واحدا؟

قلت لصاحبى حين انتهى مـن حديثـه إلـى هـذه الأسئلة: لا أدرى، ولا أستطيع أن افتح عليك، فسل من شئت من الجامعيين الذين يدرسون دقائق علم الـنفس فلعلك تجد عندهم غناء.

٣ - إجراءات التحليل:

أولاً: مستوى الحكاية:

١ - الوظائف أو الأفعال:

الوظيفة وفق المنظور السابق هى وحدة مضـمون، وهـى محض عمل تنهض به شخصية ما. وهذا مفهوم مفاده أن كل شئ يصلح لكونه وظيفة مما يعنى أن ممارسة الاستقراء والاستقصـاء للنص يفضيان إلى عدد كبير من الوظائف الأساسـية والمسـاعدة

على السواء. وهذا أمر قد ينوء به التحليل إذ يحيلنا إلى إحصاء دقيق وشامل لكل ملفوظات النص اللغوية وما تفرزه من وظائف. ونحن نميل إلى أن الاكتراث فى المستوى الوظائفى ينبغى أن يوجه إلى ما يجعل من الحكى خيطًا متصلاً فى تدرج سببى أو منطقى فنى بحيث تبدو الحكاية حلقات متداخلة ومعقود بعضها فى بعض وصولاً إلى المنتهى. أما التعريجات أو الانتشاءات التى تصنع الوظائف التكميلية فهى أقرب إلى مناخ الخطاب منها إلى نسج الحكى مع تسليمنا بوظيفتها.

تأسيسًا عليه فإننا نقوم بجدولة الوظائف الرئيسة فى الحكاية وفق إحصاء شامل يبين تدرجها وترابطها. ثم نضيف المتواليات التى تصنعها الوظائف وفق مفهوم الوحدات الكبرى، أى المقاطع، التى تحدد مفاصل الحكاية ونقاط تناميها. على أن الجدولة اثنتان: الأولى جدولة حصرية إحصائية للوظائف الرئيسة ومعدل تكرارها فى الحكاية.

الثانية جدولة للأفعال ذاتها ومسمياتها الوظيفية، وسنسمى الأولى (أ) والثانية (ب).

أ- الوظائف ومعدل التكرار:

تنتظم الحكاية فى ثلاثين وظيفة رئيسة تنهض بها من البدء إلى الختام. وبعض هذه الوظائف تكرر داخل الحكاية كما يتبين فى الجدول التالى:

م	الوظيفة	معدل التكرار	م	الوظيفة	معدل التكرار
١	اندهاش	١	١٦	جدل	١
٢	وصول	١	١٧	إقناع	١
٣	تعرف	١	١٨	تغير	١
٤	إفضاء	١	١٩	إغراء	١
٥	انحلال	١	٢٠	منع	١
٦	سخرية	١	٢١	عشق	١
٧	استيقاظ	١	٢٢	إيذاء	١
٨	سمر	٢	٢٣	عياب	١
٩	رجوع	٢	٢٤	ألم	١
١٠	إنهاك	١	٢٥	معاودة	٢
١١	تجدد	١	٢٦	خوف	١
١٢	تجميل	٢	٢٧	عتاب	١
١٣	انتهاك	١	٢٨	توافق	١
١٤	جهل	٢	٢٩	استفار	٢
١٥	فرار	١	٣٠	حل	١

(ب) الأفعال الأساسية ومسمياتها الوظيفية والمتواليات:

١- الموقف الأولى: ثلاثة أصحاب يلتقون عند قبر غانية ما على غير موعد.

٢- التحديد المكانى والزمانى: قبر فى صحراء ما من الصحارى المحيطة بالقاهرة وقت الغروب.

٣- الوحدات الصغرى ومسمياتها الوظيفية كما فى الجدول التالى:

م	الأفعال الرئيسة	الوظيفة
١	صاحبان يلتقيان عند قبر على غير موعد فتصيبهما الدهشة والحيرة.	اندهاش
٢	وهما يبحثان عن مخرج يصل رجل ثالث.	وصول
٣	يدنو منهما فيتعرفان عليه فإذا هو صاحبهما الثالث.	تعرف
٤	الأصحاب يلتقون ويسهرون فى أندية القاهرة الليلية.	سمر
٥	الأصحاب يعبثون فى دار خاصة بهم ويتحللون من كل قيد.	إفضاء
٦	الأصحاب يمجنون ويعربدون فى إسراف.	انحلال
٧	الأصحاب ينسلون من دار المتعة عائدين إلى بيوتهم متثاقلين.	رجوع
٨	يسندهم الخدم وسائقو السيارات فيظهرون لهم الإكبار ويضمرون الإصغار.	سخرية
٩	الأصحاب يفيقون من نومهم في اليوم التالى.	استيقاظ
١٠	عمال الترف والزينة يتناولونهم بالتجميل والتزيين ليعيدوا لهم الشباب.	تجميل
١١	الأصحاب يستأنفون مسيرة لهوهم ومجونهم فى الليل.	معاودة
١٢	هم كثيرو الفرح والفتون والجهل والغرور.	جهل
١٣	الاصحاب يلتقون فى ناديهم ودارهم فيعربدون ويمجنون.	سمر
١٤	يعودون إلى دورهم مع الصباح.	رجوع
١٥	ينامون متعبين لا يقدرون على شئ ولا يصلحون لشيء.	إنهاك
١٦	النوم يرد لهم الصحة والعافية.	تجدد
١٧	يذهبون لعمال الترف والزينة لإصلاح هيئتهم.	تجميل

م	الأفعال الرئيسة	الوظيفة
١٨	الأصحاب لا يقدرون إلاّ على الفساد ولا يريــدون إلاّ الإثم والفجور.	انتهاك
١٩	يتساءلون كيف ذهبوا إلى القبر بهذه الطريقة.	استفسار
٢٠	الأصحاب لا يفكرون ولا يشعرون ولا يتعمقــون ولا يستقصون	جهل
٢١	يولون مدبرين.	فرار
٢٢	يتناقشون فيكذب بعضهم على بعض.	جدل
٢٣	يتواصفون ويوازنون أقوالهم فيصدق بعضهم بعضًا.	إقناع
٢٤	أحدهم تصيبه علة وذهول ودهشة.	تغير
٢٥	الأصحاب يسهرون مع غانية فى دارهم فتتودد إلـــيهم وتلاعبهم.	إغراء
٢٦	الغانية لا تعطيهم من نفسها شيئًا.	منع
٢٧	الأصحاب يهيمون حبًا بالغانية.	عشق
٢٨	يتنافسون عليها فيشك بعضهم فى بعــض ويكيــدون ويمكرون لأنفسهم.	إيذاء
٢٩	الغانية تموت فى حادثة مفاجئة.	غياب
٣٠	يحزن الأصحاب لفراقها المباغت.	ألم
٣١	الأصحاب يستأنفون حياتهم كما كانت من قبل.	معاودة
٣٢	أحدهم يقوم من نومه مفزعًا بسبب طيف الغانية.	خوف
٣٣	طيف الغانية يلوم عليه كثيرًا.	عتاب
٣٤	يلبى نداء الطيف ويذهب لزيارة القبر.	استجابة
٣٥	الشيء عينه يحدث لبقية الأصحاب.	توافق
٣٦	صاحب الراوى يسأل عن مأرب الغانية.	استفسار
٣٧	الراوى يحيله إلى الجامعيين دارسي علم النفس.	حل

إن قراءة يسيرة لجدولة الأفعال والوظائف تشير إلى انتظام المضمون الحكائى فى سبع وثلاثين وحـدة مضـمونية صـغرى تنجزها ثلاثون وظيفة متعاقبة مكونة ثمانى متواليات تمثل وحدات الحكى الكبرى.

غير أن هذا الذى ألقينا به على هيئته السالفة فى شأن وحدات المضمون الصغرى والكبرى ليس كل شئ، وإنما قـد يكـون مـن الاحتفال بمكان لفت الانتباه إلى تفكك هذه الوحدات وبعثرتها ممـا أصابها بنوع من الخلخلة الحكائية. بعبارة أخرى فإن خيوط الحكى الطاهوى ليست موصولة النسج وإنما تعتـرض سـياقها المتنـامى وقفات قد تطول أكثر مما ينبغى مما ينجم عنه نوع مـن اختراقيـة الحكى وتفتيت عقد الوصل أو تباعد الوشائج المهمة فى الحكاية.

والحق أن هذا ملمح على درجة بالغة الأهمية. فلئن كان ما سبق حقًا، وهو حق فعلاً، فإن له ما يسوغه ليس فى خصيصـات الأسلوب الطاهوى، وإنما فى سمات الحكى المقالى ذاتـه. وهـذا مفاده أن تقطيعات الحكى شرط تحقيق المقالية. ولو كان الحكـى شديد الاتصال متقن الربط لكان قصة لا مقالاً. وطه حسين لم يشأ شيئًا من هذا وما عمد إليه، ولكنه قصد قصدًا أن يبعثر الوحـدات وأن يمـزق خيـوط الوشـج بالوصـف والتعليـق والتعليـل والاستفسار...، بغية النفاذ إلى غاية بذاتها. من ثم فإنه لمن المهـم أن ننظر إلى كافة عناصر البناء وفق هذه الرؤيـة التـى تمنحنـا مرونة تبعد بنا عن محض الحكى إلى الحكى والمقال معًا.

بناء عليه يمكننا مقاربة الوظائف والمتواليات على النحو التالى:

١- **المتوالية الأولى:** وتتكون من ثلاث وظائف هى: انـدهاش - وصول - تعرف. وقد أطلقنا عليها اسم "التقاء". وهذه المتوالية

افتتاحية أو استهلالية بمعنى أنها تضع المواد الأولية للحكايـــة، وهى متوالية سببية أى أن النسق العلائقى الواشج بين وظائفها، نسق سببى. فالاندهاش ناجم عن عـــدم التواعـــد، أى حاصـــل المفاجأة. ووصول الصديق الثالث يدعم هذه الوظيفـــة. فيمـــا الصداقة هى علة التعرف عليه. وبهذا يلتقى ثلاثة نفر على غير موعد عند قبر غانية فى سياق مفعم بالحيرة والاستغراب.

٢- **المتوالية الثانية**: تتكون من خمس وظائف هى: سمر - إفضاء - انحلال - رجوع - سخرية. وقد ســـميناها "فجـــور". وهـــى متوالية إرجاعية أو إحالية إذ يسترجع بها الراوى قصة هـــؤلاء النفر وما بينهم من علاقة ترتكز على السمر والخلاعة والمجون. والوظائف، ثمة، تعاقبية وفق منطق التعليل أو المقدمات والنتائج. فالسمر يفضى إلى الإفضاء، أو الفضفضة أو التعريـــة. وهـــذه يترتب عليها تحلل أو انحلال من كل قيد أو خلق، وانتهاء المتعة يقود إلى العودة إلى الدور على يد الخدم وسائقى السيارات الذين يسخرون من النفر لما يقترفون من آثام.

٣- **المتوالية الثالثة**: تتكون من عشرة وظائف هى: اســـتيقاظ - تجميل - معاودة - جهل - سمر - رجوع - إنهاك - تجدد - تجميل - انتهاك. وقد أطلقنا عليها اسم "سقوط" وهو اسم أردنا به الإشارة إلى وضعية هذه المتوالية فى الســـياق الحكـــائى إذ تمثل ذروة تعقيد الأحداث والبلوغ بها أعلى درجـــات التـــأزم. وهى فى محورها الغائر تعميق للمتوالية السابقة عليها وناجمة عنها فى آن. فلئن كانت متوالية "فجور" تمثل مقدمات ســـببية، فإن متوالية "سقوط" تمثل تمديد هذه المقدمات وتعميق الأسباب والنتائج على السواء. وهى ذات بنية تصـــاعدية، تجســـد دورة حياة يومية فى شأن هؤلاء النفر. فمع الاستيقاظ تدور الحركـــة

الحياتية متنامية إلى فعل التجميل ومعاودة العبث والمجون ليلاً تحت تأثير الغرور والجهل فيزداد سمرهم وعربدتهم ثم يعودون منهكين متعبين فيخلدون إلى النوم رغبة فـــى تجــدد الطاقـــة والتماس العافية فيتجملون لليوم الثانى مصرين على ارتكـــاب المحرم وانتهاك المحظور.

٤- **المتوالية الرابعة**: وتتكون من ست وظائف هى: استفســار - جهل - فرار - جدل - إقناع - تغير. وقد أطلقنا عليهـــا اســـم "نقاش". وهى متوالية حوارية تفسيرية تتبنــى علـــى التســاؤل الراغب فى تبديد الحيرة والاندهاش. من ثم فهى ارتداد أو إفاقة من الماضى إلى الحاضر حيث وصل وسط الحكاية بمطلعها، أى أن حيثية القبر بارزة فى هذا المنحى إذ يستفسر النفر عن علـــة اجتماعهم عليه بلا موعد. غير أنهم لا يكترثون بهـــذا التســـاؤل كثيراً استجابة لخصيصة الجهل الأصيلة فيهم. ثم يفـــرون مـــن القبر فيتجادلون ويتواصفون فيحدث الإقناع محققاً علة تفســـيرية لما حدث. لكن أحدهم يصيبه ذهول فيتغير وضعه.

٥- **المتوالية الخامسة**: وتتكون من أربع وظائف هى: إغـــراء - منع - عشق - إيـــذاء. وســـميناها "علاقـــة" وهـــى متواليـــة تخصيصية تبريرية فى آن. فالتخصيص مـــن حافـــة تحديـــد المجون مع غانية لعوب فى دار خاصة أى ليس عبثًا فى ناد أو غيره. والتبرير من جهة أنها علة الأحداث كلها. فهـــى الســـر الدفين الكائن خلف الأفعال والشخصيات والغايات. ووظائفهـــا محكمة الاتصال بحكم علاقات الإثـــارة والتـــوتر والدراميـــة. فالغانية تمارس فعل الإغراء عليهم فتحدث الجاذبيـــة، لكنهـــا تمنعهم نفسها فيقعون فى غرامها ويكيدون لأنفســـهم فيحـــدث الإيذاء. ووظيفة الإيذاء ذات جغرافية مهمة فى الحكى إذ كـــل

الأحداث السابقة عليها تكون من أجلها وبخاصة إذا كانت غاية الخطاب أيديولوجية توجيهية أخلاقية كما سـيأتى بيانـه فـى مستوى الخطاب.

٦- **المتوالية السادسة:** وتتكون من وظيفتين هما: غيـاب - ألـم. وسميناها "فقد" وهى ذات وشيجة تعليلية إذ موت الغانية أو غيابها بفعل الموت أفضى إلى ألم النفر الثلاثة بفعل فقد التمتع بها. كما أنها علة تفسر لنا حيثية الطيف ودوره فى نسج الحكاية.

٧- **المتوالية السابعة:** وتتكون من أربع وظائف هى: معـاودة - خوف - عتاب - استجابة. وأطلقنا عليها اسم "لوم". وهى ذات بعد تنويرى إذ تنحل بها عقدة الحكاية وينفك معها لغز الطيف الذى داهم أحد النفر الذين عادوا إلى سابق عهدهم بعد مـوت الغانية ففزعه وعاتبه وطلب منه زيارة القبر فاستجاب له.

٨- **المتوالية الثامنـة:** وتتكون من ثلاث وظائف هى: توافـق - استفسار - حل، وسميناها "إخبار". وهى متوالية ختامية تـربط بين القصة والراوى أو المؤلف والصاحب أو القـارئ. وهـى موصولة بالسببية فإذ يتحد النفر فى شأن الطيف معهم يسـأل صاحب الراوى عن إمكانية حدوث ذلك فيحيله الـراوى إلـى المنهج العلمى باستشارة أساتذة علم النفس فى الجامعة.

وبهذا تتمحور خصيصة الوشج بـين الوحـدات الكبـرى (المتواليات) على ما فيها من تعاريج أو انثنـاءات تؤكـد النسـق المقالى لحظة مزجه بالنسق الحكائى عند طه حسين.

٢- الشخصيات والفواعل:

يفيد الإحصاء أن مجمل شخصيات الحكاية ثـلاث عشـرة شخصية ليس لواحدة منها اسم، وإنما لبعضها مخبـرات وقـرائن

وأفعال. وهذه الشخصيات هى: النفر (الأصحاب)، - الغانية - الطيف - الخدم - سائقو السيارات - عمال الترف والزينة - أهل الدار - الناس (الإنسان) - الجنية - الموتى - الصاحب - الجامعيون - القارئ إضافة إلى الراوى (المؤلف).

ووفق مفهوم بطولة الشخصية أو رئاستها أو فاعليتها فإنها تنقسم إلى قسمين رئيسين:

الأول: شخصية فاعلة رئيسة: النفر الثلاثة - الغانية.

الثانى: شخصية مساعدة أو معارضة (ثانوية): بقية الشخصيات.

ولعله من المفيد وقبل الشروع فى دراسة الشخصية، الإشارة إلى استنتاج مهم هو أن عدم وقوع الشخصية الاسم ووقوع الشخصية الفاعل والشخصية المساعدة، أمر يراد منه الشمولية والتعميم بقدر ما يراد منه الاهتمام بالقرائن والعلامات المصاحبة للشخصية باعتبارها كامنة وراء السلوك. إن القرينة، ثم، هى مدار التبئير ومحور الارتكاز. من ثم فليس للتسمية فاعلية ناجزة. كما أن انبناء الحكاية على صوت منفرد وفق رؤية مقصودة يحملنا على رصد الشخصيات والفواعل وفق متكأ واحد يتلون حسب مقتضيات الرؤية السردية.

وإذا رصدنا الشخصيات والفواعل وفق مفهومى العلاقة والقرينة تبين لنا ما يلى:

أولاً: مفهوم العلاقة: ويستند إلى قاعدتين رئيستين هما: التقابل والسلب. وبه فالعلاقات على النحو التالى: -

من حيث التقابل.

١- الرغبة: النفر ← الغانية - علاقة حب ومجون.
العزوف: الغانية ← النفر = تمنع ومراوغة.

٢- التواصل: أ- النفر ← الغانية = التقاء وسمر
ب- الطيف ← النفر = حلم، عتاب، رجاء.
التقاطع: أ- الغنية ← النفر = تمنع
ب- النفر ← النفر = تنافس، كيد، خصام

٣- المساعدة: أ- عمال الترف والزينة ← النفر = تجميل
ب- سائقو السيارات ← النفر = توصيل
الاعتراض: أ- السائقون والخدم ← النفر = سخرية
ب- الموت - الغانية = منع

- **من حيث السلب:** (الذات والموضوع أو الفاعلية والمفعولية). ومفادها أن كل شخصية يمكن أن تكون ذاتًا وموضوعًا فى آن واحد كما هو واقع النص.

١- النفر ← الغانية = حب.

٢- الغانية ← النفر = حب.

ثانيًا: مفهوم القرينة: تكمن أهمية القرينة فى تجلية السياق الذى تعمل فيه الشخصية. من ثم فهى دال يشير إلى الشخصية وينبئ بأفعالها. لهذا فالوعى بالمظهر حيثية تفضى غالبًا إلى الوعى بالمخبر. بناء عليه فإن رصد الشخصيات أو الفواعل يكون على النحو التالى:

١- شخصية الفاعل:

ثمة شخصيات ثابتة جوهرية فى كل مفاصل الحكاية ويمثلها النفر والغانية التى تتحول إلى طيف فى نهاية الحكاية. لكن فعل التحول لا يصنع قطيعة مع جزئيات الحكاية وإنما يكثف التواصل مع العنوان والبدء والختام فى وقت واحد. والشخصيتان (النفر

والغانية) خاضعتان لقاعدة السلب المشار إليها آنفًا. أى أن كل واحد منهما ذات فى نفسه وموضوع للآخر فى اللحظة ذاتها. غير أن نسب الذاتية والموضوعية أو الفاعلية والمفعولية تتفاوت من ناحية وتخضع لفعل التحول من ناحية ثانية. وهو ما يصنع نوعًا من الالتحام والمزج بين العلاقات والفواعل البانية لهما. من ثم فإننا نرصد قرائن التشكيل الحسى والنفسى والعقلى والاجتماعى على النحو الآتي:

١- **النفر الثلاثة**: إن تأمل شخصية النفر الثلاثة، ولا اعتداد هنا بالعدد فى غير تبيان علاقات الصحبة أو الرفقة فى المسلك، لا تعدو أن تكون بلورة نموذج لطرف فى ثنائية متضادة متكاملة فى آن هى ثنائية الذكر / الأنثى، الرجل / المرأة. والنفر ليس كل رجل فى الحياة، وإنما نفر خارج على شرعية المثل والأعراف وخارق لأمثولة الأخلاق التى تبنى العلاقة المنظمة بين الرجل والمرأة فى مجتمع عربى أواسط الأربعينيات؛ لهذا فالقرائن متشحة بهذا الخرق وكامنة خلفه كما يتضح فيما هو آت:

١- قرائن الشكل: نحن لا نعرف شيئًا فى ملامح هؤلاء النفر الثلاثة. فالقرائن الحسية مغيبة تمامًا؛ ولعل التغييب مقصود لإطلاق النموذج، أى للإفصاح عن نموذج الفعل لا الجسد.

٢- قرائن العقل: إن قرائن العقل مهمة للكشف عن البعد الفكرى والمعرفى والثقافى للشخصية. وهى قرائن لا تقل أهمية عن الحس والنفس والمجتمع. من ثم نرصد القرائن التالية:

١- الجهل: "كانوا أجهل جهلاً ... وأفرغ أفئدة، وأسخف عقولاً من أن يتمثلوا الشعر ... كثير من الجهل والغرور..."

٢- البلادة: "كانوا ... أحمق حمقًا ... لم يخلقوا للتفكير ولا

للاستقصاء ولا للتعمق ... لا يوازنون بين شقاء ونعيم ... لا يفكرون فى نعيم ولا بؤس."

٣- الغرور: "كثير من الجهل والغرور ... لا تقدر إلا على الفساد ولا تريد إلا الإثم."

إن تأمل المخبرات أو القرائن العقلية السابقة يقف على الإنسان الجسد لا العقل. فالنفر الثلاثة لا ثقافة لهم، ولا وعى معرفى، ولا ذكاء. إنهم حفنة من الأغبية البلهاء الذين تلفظهم مجتمعات الترف الباذخ والثراء السافر من دون تربية تحقق إنسانيتهم وتبعث فيهم عوامل التفكير والتأمل. وإذ يغيب الفكر ويضمحل العقل تنهض شهوات الجسد، وتشتط رغباته، حيث اللهو والعبث والفجور. إنه نزق الجسدانية وإطلاق الشهوانية والعربدة والخرق لكل محظور. وهذا يؤهلنا لرصد قرائن التشكيل النفسى لهؤلاء النفر.

٣- قرائن النفس: يتبلور البعد النفسى للنفر عبر هذه القرائن:

١- الفرح: "كثير من المرح والفتون ... خلصت نفوسهم للهو وصفت ضمائرهم للعبث ... مندفعون إلى الحياة."

٢- التنافس: "بعضهم ينفس على بعض.. لا يزيدهم الاجتماع إلا تنافسًا."

٣- الشك: "أخذ كل واحد منهم يظن بصاحبه الظنون ... ويشتد حقده ... ومكره ... وكيده.؟

٤- القلق: "أخذه ما أخذهما من الدهش والوجوم والذهول والحيرة."

٥- الحزن: "فاجتمعت قلوبهم على الحزن والثكل."

إن وجدان النفر وشعوره فى حالة اندفاع نحو اللذة والمتعة المفرطتين. من ثم فهو وجدان نزق، فرح، مفتون يريد أن يعب الحياة، وأن يغص بمتعها. الحركة النفسية هنا حركة أمامية فوارة لا تتوقف. ليس لها مساحة تأمل أو مراجعة؛ لهذا فإن حزنهم لا يطول ولا يتصل وإنما حزن عابر. إنه محض انعطافة يسيرة لا تؤثر فى سيرورة الذات المفعمة بحياة الخرق والمجون.

من حافة أخرى فإن الإيقاع النفسى للنفر مضطرب بفعل الشك والكيد والمكر والحقد والتنافس على عطاءات الغانية، وهو اضطراب يفضى إلى قلق ينتهى إلى الحقد والكراهية والخصام أو العداء.

أما الحافة الأخيرة فهى الاندهاش والحيرة من أمر الطيف والقبر معًا. وهو شعور نجم منه فزع أو خوف وأرق. وهذه حافات تتكامل لتشكل الفضاء النفسى المأزوم لهذه الشخصية على الرغم من الانخراط فى الرغبة واللذة بكل صنوفها.

٤- قرائن البعد الاجتماعى: وتتحدد هذه القرائن فى:

١- الترف والثراء: "نعمت حتى أفسدها النعيم، أثرت حتى أطغاها الثراء"

٢- التحلل الخلقى: "ارتقت حتى انحدر بها الارتقاء إلى الدرك الأسفل من الانحطاط."

٣- سوء التربية: "تربية لم تمنحهم أخلاقًا راجحة ولا بصائر نافذة ولا قلوبًا قادرة على أن ترتفع عن اللذات."

٤- البطالة: "ثراء لم يجدوا فى كسبه عناء."

وهذه قرائن تحدد وسطًا اجتماعيًا متفسخًا بفعل المال الوفير فى غياب العلم والخلق والدين والتربية. فكأن السلوك الاجتماعى للنفر مشروط به شرطًا. فالمال بلا ترابط أسرى وتنشئة قويمة

وعمل مضنى، يكون دافعًا للانحـــراف الســـلوكى الاجتمـــاعى إذ يتحول الإنسان إلى محض جسد نزق يلتهم المتـــع ويغـــص فـــى النزوات والمغامرات.

وبهذا فإن قرائن النفر متكاملة متضافرة فى بناء النمـــوذج الفاعل فى الحكاية. فالوضع الاجتماعى وثيـــق العـــرى بـــالمنحى النفسى والقدرة العقلية فى آن.

٢- الغانية (الطيف): إن شخصية الغانية واقعية عجائبية فـــى آن. فهى طبيعية فى حيز كونها غانية لعوبًا. وهى عجائبية بفعـــل التحول إلى طيف يزور النفر فى نومهم يرجوهم أن يلموا بالقبر قبل الليل. إن العجائبى عند تودوروف "جنس يحمـــل المتلقـــى الذى يتعامل بطبيعته مع القوانين الطبيعية علـــى التـــردد - إذ يواجه أحداثًا "فوق - طبيعية" - بين تفسيرها تفسيرًا طبيعيًا أو تفسيرًا "فوق - طبيعى". وفى الوقت نفسه يعد عالم الشخصيات عالم أحياء، أى لا بد من أن تتعامل مع النص بوصفه تمثـــيلاً لواقع فعلى خارجى.[٦٤]

وهى شخصية فاعلة مفعولة أو ذات موضوع فى آن. لكـــن نسبة المفعولية فيها طاغية مقارنة بالنفر. وتتحدد قرائنهـــا علـــى النحو الآتى:

١- قرائن الشكل:

١- الجمال: "غانية حسناء. رائعة الحسن، بارعة الجمال، فاتنة الطرف، ساحرة الطرف، صوتها عذب ساحر."

٢- المظهر: "أنيقة، رشيقة، خفيفة، مغرية."

٣- الكلام: "لبقة"

٢- قرائن النفس:

١- لعوب: "وتسوى بينهم فى النظر ... والتودد والإغراء."

٢- مثيرة: "تغرى وتمتنع عليهم، تدنو، تتلطف، تولد فى قلوبهم الحسرة.."

٣- لائمة: "ما كنت أحسب أنك ستتركنى، ما أسرع ما نسيتنى".

٤- راجية: "ألم بدارى قبل أن يقبل الليل."

٣ - قرائن البعد الاجتماعى:

١- التحلل الخلقى: "تعودت لقاءهم فى الدار آخر الليل، يستنفدون فيها ما بقى لهم من قدرة على المجون."

إن شخصية الغانية تتبنى من هذه القرائن مجتمعة لتصنع قدرًا من الإثارة والتشويق والدرامية فى الحكاية، كما أن موتها المباغت كان نقطة تحول درامى أفاد فى سيرورة الحكى وتوتر الحركة الدرامية.

٢- شخصية المساعد:

١- **عمال الترف**: وهى الشخصية المساعدة الرئيسة مقارنة بالخدم وسائقى السيارات. وليس لها اسم ولكن لها وظيفة مهمة هى التجميل الذى يتكرر يوميًا للنفر. وكل المخبرات تدور فى فلك هذه الوظيفة:

"يجددون البالى، يحسنون القبيح، يقيمون المتهدم، يردون الشباب، يعملون، يتكلفون، يحتالون"

٢- **سائقو السيارات**: وهى شخصية تنهض بوظيفة التوصيل. لكن لها بعدًا دراميًا يكمن فى المفارقة الناجمة عن إظهار الإكبار، وإضمار الإصغار والسخرية. من ثم فهى تتوصل بشخصية المعارض أيضًا.

٣- **الخدم**: وهى شخصية تسند النفر وتساعدهم. وبها بعد درامى فى مفارقة الإكبار والإصغار. وهو ما يصلها بشخصية المعارض.

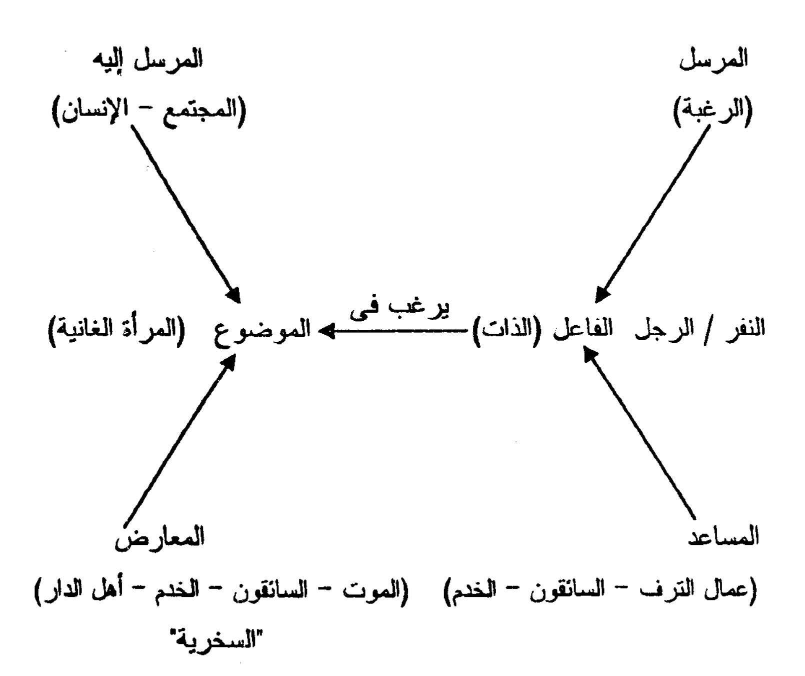
٣- شخصية المعارض:

تبدو شخصية المعارض شخصية معنوية حتى وان بدا لهــا أصل مادى. فالسائقون والخدم وإن كانوا شخصيات ماديــة إلاّ أن المعارضة تكمن فيما يظهرونه من سخرية وتحقير للنفــر. وهــو خيط يصل ويفصل بين المساعدة والمعارضة فــى آن. غيــر أن الشخصية المعارضة الرئيسة هى شخصية الموت الذى حقق وظيفة المنع بفعل خطف الغانية وفقدان النفر لها. والموت قائم بوظيفــة بالغة الأهمية إذ المتأمل لشخصية الموت يدرك محوريتها فى تبئير الدراما ونسج التوتر ووصل الأحداث عبر تجليات الطيف وفضاء القبر والموتى الذين لا تزاور بينهم. وهو حركة وصل وفصــل لا بين الغانية والنفر فحسب، ولا بين الغانية والطيف فحسب، وإنمــا أهم من ذلك بين الوجود والعدم. الكينونة والفناء. من ثم فهو ليس باعث الإيذاء والألم فى نفوس النفر فقط وإنما هو وقــع مباغــت منذر من العاقبة والمآل. لهذا فجوهره تحذيرى، ترهيبى. وبه فهو معارض لرغبة الفاعل. ويعضد شخصية المعارض الإشارة إلــى أهل النفر وتحقيرهم لهم: "حقير جدًا فى عين نفسه وفى عين أهله". وتبدو الجملة عميقة بالإشارة إلى ما يمكن تسميته بالنفس اللوامــة التى تحقر من فعل النفر.

إنه على الإجمال يمكننا القول: إن العلاقات الكائنــة بــين الشخصيات تدور فى جلها حول محور الرغبة، مــن ثــم فهــى علاقات اتصالية حركية إذ إن الموت بمعارضته للرغبة ومنعه لها فى مثال الغانية، لم يمنعها من التواصل مع غانيات أخريات غيرها

إذ لم يدم حزن النفر كثيرًا بل واصلوا حياتهم على الفور.

وإذا كانت مواقف الشخصيات على ما هى عليه، فإنه يتأتى لنا بناء أدوارها وفق النموذج العاملى لغريماس على النحو التالى:



ثانيًا: مستوى الخطاب:

١- الراوى:

إن الراوى تقنية بالغة الأهمية فى خطـاب السـرد، وهـو مصنوع على عين المؤلف وموضوع فى مكانة متوسطية تفصـل بين المؤلف والشخصيات من حافة وبين القارئ والنص من حافـة ثانية وبين واقع فنية النص وصورة هذا الواقع عندما يرتسم فـى مخيلة المتلقى من حافة ثالثة.

وإذا كان بارت يؤكد دائمًا على ورقية الراوى لإبانة قدرته على التنوع والحركية داخل النص بحيث لا يقع التطابق بين الراوى والمؤلف، فإن الراوى ليس دائمًا كائنًا ورقيًا وإنما يجوز كونه كائنًا بشريًا وبخاصة فى السرد الشفهى، أو حين يقدم المؤلف بطلاً من أبطال القصة، أو أن يكون هو نفسه الراوى كما هو الشأن فى حالة طه حسين، أو أن يكون الجنس الأدبى ليس محض سردى؛ أى يكون جنسًا متعالقًا هجينًا كما هو واقع السرد المقالى إذ المؤلف عادة ما يحرص على الظهور فيتلبس دور الراوى. ولعله من المفيد، ثم، الإشارة إلى خصيصة ذات خطر فى وعى جمالية الخطاب الطاهوى وهى ما نسميه "شفاهة الكتابة" أى أن كتابة طه حسين كلها كانت إملاء شفهيًا استجابة لضرورة الآفة التى ألمت ببصره. وهذا شأن سوف يأتى تفصيله، لكن المهم هنا هو قنص الوعى بضرورة حضور الذات المبدعة وتجليها تجليًا سافرًا فى مجريات الخطاب بعامة ومنحى الراوى بخاصة.

تأسيسًا عليه فراوى السرد المقالى فى "طيف" ليس راويًا ورقيًا ولكنه الراوى طه حسين الذى يكتب شفاهة فيسفر عن ذاته بتدخله فى صناعة الأحداث وتشكيل معطيات الخطاب الجمالى سردًا ومقالاً فى آن: "ولست أكره أن أقص عليك مصدر هذا كله، ولكنى أعتقد أنك ستدهش لما أقص عليك من قصص، وستنكر ما أسوق إليك من حديث ... الشئ الذى أطمئن إليه أنا ... هو أنى إنما أحدثك ... وأصور لك ... قلت لصاحبى ... لا أدرى ولا استطيع أن أفتح عليك". وهذا الحضور الطاغى لطه حسين عبر نقل الخطاب من السرد بضمير الغائب إلى ضمير المتكلم وتوجيه الخطاب مباشرة إلى القارئ، لا يؤكد أنا المؤلف / الراوى فحسب، وإنما يؤكد فوق ذلك، مقالية الخطاب لا مطلق سرديته. والراوى

هنا هو محور المزج والتعالق بين الخطابين السردى والمقالى كما هو محور الوشج بين أنا المؤلف فى الواقع وأنا الراوى فى واقع النص الفنى، وهو حيثية الحكى والتعليق والسرد والوصف، والتصوير والتقرير والإيحاء والتصريح.

غير أن السرد فى النص يعتمد تقنية الغياب عبر مركزية الضمير "هو" إن فصلاً أو إضمارًا. وهذا الملمح – فيما نخال – هو ركيزة السرد ومتكأ جمالية الخطاب فى محور الراوى، وبخاصة إذا اتقد وعينا بحيثيات طه حسين وما تمليه ضروراتها من منظور الأنا وطغيان تداخلاتها بفعل الشفاهة. من هذه الحافة تتجلى أهمية الغياب وما يمنحه من مواراة ومداراة تخففان من بذخ سفور الذات وتلطف من حدة حضورها. وليس هذا فى الخطاب الطاهوى فقط وإنما فى السرد بعامة. فلقد رأى جينيت أن "عبقرية فلوبير تتحدد بهذا الغياب للمسند إليه sujet وهذا التمرين فى اللغة المزاحة المركز. وهو ما تحدث عنه موريس بلانشو M. Blanchet فى تجربة كافكا الأدبية. يقول كافكا إنه اكتشف دخوله إلى عالم الأدب يوم استطاع إحلال الضمير"هو" محل الضمير "أنا" فالمسند إليه – يقول جونيت – ليس هنا سوى رمز لعله مفرط الوضوح"[٦٥].

ومنذ البدء يضعنا طه حسين إزاء الغياب عبر الظلال الدلالية للعنوان "طيف" إذ الطيف مهما اشتد حضوره فهو كائن مغيب. ومنذ الاستهلال السردى تتجلى أجواء الغياب وتتسع مع خيوط الحكاية ومفاصلها حتى المنتهى: "ألقى كل واحد منهما إلى صاحبه نظرة ... وقد لبث كل منهما ... وقد لبثا صامتين.. فإذا شخص يقبل ... ولكنهم فى هذه المرة لم يلتقوا فى ناديهم ذاك ... وقد جعل بعضهم يكذب بعضًا...."

إن ظاهرة الغياب فى الخطاب الطاهوى فى نــص "طيــف" شديدة البروز إذ كل المعطيات الحكائية والخطابيــة مطليــة بهــا فالشخصيات مغيبة الأسماء والشكل والنادى مشاع فى آلاف الأندية القاهرية، والقبر فضاء مطلق فى فضاء صــحارى القــاهرة ذات الامتداد والانفتاح ... كل شئ فى النص محض إشارة سابحة فــى كون بلا تحديد. وبالتالى فهى مكون مفعم بظلال الغياب والتخفــى والمراوغة. والراوى يتلبس هذه الظاهرة حينما يســرد الحكايــة، ويخرقها بالانتقال إلى ضمير المتكلم حينما يكتب مقــالاً يتطلــب خطاب القراء فيصف ويعلق ويعلل ويفسر ويستشهد بالشعر والحكم ... إنه ذاتان فى آن. ذات راوية ســاردة وذات كاتبــة موجهــة مفسرة؛ من ثم فهو ليس محض راو سردى ولكنــه راوى الســرد المقالى. وهذا ما يحملنا على مناقشة وظائفه على النحو التالى:

١ – الوظيفة السردية:

إن وظيفة السرد عمل إخراجى بدرجة قصوى إذ يتبين من خلالها كيف سرد طه حسين الحكاية وكيف بنى الفكرة التى يريــد إيصالها إلى المتلقى، إنها وجهة النظر، وهى وجهة كيفية لا كمية، جمال وفن، لا مادة ومعطيات.

والدال الرئيس فى "طيف" هو تعرية خلخلات التربية الناجمة عن فحش الثراء ووفرة المال بلا كد أو عناء، وفى غياب الــوعى والمعرفة أو الثقافة والعلم. وهى تعرية تحذيريــة تتغيــا الكشــف والترهيب من عاقبة الحاضر والمستقبل معًا؛ إذ النفر متهالكون فى العبث، محتقرون فى أعين الخدم والسائقين، يتهددهم الموت كمــا فعل بالغانية الساقطة.

والرؤية السردية هنا رؤية خلفية عليمة، أى أن خطاب طه

حسين يبنى شخصياته بكلتا يديه ويعرف عنها الكثير، بل هو يعرف أكثر مما تعرف هى. فالراوى أكثر عمقًا وتنوعًا ووعيًا من كافة الشخصيات.

فلا غرو، والأمر كذلك، أن يسخر منها ويصفها بالجهل: "لكنهم كانوا أجهل جهلاً، وأحمق حمقًا، وأفرغ أفئدة، وأسخف عقولاً من أن يتمثلوا الشعر أو شيئًا يشبه الشعر". وهى رؤية ارتدادية من حيث الزمن - كما سيأتى بيانه تفصيلاً فى مبحث الزمن - أى أنه بدأ القصة بالزمن الحاضر بالوقوف على القبر ثم ارتد إلى الخلف لاستبانة الأحداث السابقة التى أوصلت النفر إلى قبر الغانية بعد موتها.

والرؤية سردية فى جوهرها، لكنها ذات تعاريج وصفية وتحليلية وتساؤلية قد تطول أكثر مما ينبغى من حافة حيثيات السرد، وقد تبرر من حافة حيثيات المقال. فإذ يفتتح السرد باستهلال وظيفى حيث الفعل الماضى مجسدًا الحركة والزمن معًا فى قوله: "ألقى كل واحد منهما إلى صاحبه نظرة"، ينثنى إلى الوصف والتفصيل فيرسم جملة من الوصوف المتولدة من بعضها فى سياق تصويرى تصاعدى يغرى بساحريته على الامتداد، لكنه يوقف حركية السرد فلا يعود إليها إلا بعد ثمانية أسطر متصلة. وكذلك بقية المعطيات السردية فى النص إذ كل منها ذو ظلال طاهوية. لكن الرؤية السردية فى خطاب طه حسين فى نص "طيف" تظل رؤية ذات أدلجة خاصة. وهو ما ينقلنا إلى الوظيفة الثانية.

٢- الوظيفة الأيديولوجية:

تكاد تكون هذه الوظيفة هى محور الخطاب الطاهوى من حيث المحتوى الفكرى لا المحتوى الحكائى. وهى وثيقة العرى

بالوظيفة السردية بحيث تبدو العلاقة بينهمـــا انعكاســية مطـــردة. فالفكر الأيديولوجى هو غاية النص من حيث المضمون، والســـرد هو غاية النص من حيث شكل الخطاب. فإذا مـــا أخـــذنا بمقولـــة التماهى بين الشكل والمضمون وعدم جواز الفصل، تبين لنا علاقة وظيفة الأدلجة بالوظيفة السردية مما يجعلهما وجهى عملة واحدة.

من حافة أخرى، فإن الخطاب الطاهوى ثم، لـــيس محـــض سرد ولكنه خطاب متعالق، هجين ومتلاقح مع المقال ومتجه إلـــى القراء بغية إبلاغ رسالة يتوخى وصولها إليهم. وهذه حيثية مفادها علاقة الأيديولوجية بخطاب المقال وما فيه من مباشرة وتقريـــر إذ الغاية هنا غاية حجاجية تخدم الإقناع والتأثير وتبتغى تهيئة المتلقى إلى ما يعرف بنفاذية الخطاب، أى الانتقال بالمتلقى مـــن محـــض التأثير إلى إجراء التغيير السلوكى الفعلى. وهذه غاية الغايات سردًا ومقالاً معًا بناء عليه يمكن رصد عناصـــر الخطـــاب الطـــاهوى الأيديولوجى فى ثلاثة قضايا هى:

١- **القيم والأخلاق**: والخطاب فيها خطاب تعرية وكشف أو هـــو خطاب فضح لخفايا الذات الإنسانية لحظـــة حرقهـــا لنـــاموس الأخلاق وانتهاك مقدساته وبخاصة فى علاقة الرجل بالمرأة.

وهو فى بنيته الغائرة يكاد يتشح بالوعظ والتوبيخ: "يصـــير إلى حال من الإنسانية المترفة الفاجرة التى تـــنحط بصـــاحبها أو ترتقى بصاحبها، لا أدرى، إلى حيوانية مترفـــة لا أدب فيهـــا ولا وقار". فكأن وراء الخطاب زخمًا دينيًا تراثيًا وعرفيًا يتغيا إثبـــات الفضيلة ونصرتها فى مواجهة الرذيلة والعبث.

لكن القضية فى فحواها ليست أخلاقية صرفة، وإنمـــا هـــى رصد لعلاقة المال والترف الباذخين بالتحلل الأخلاقى وما يقود إليه

من تفسخ وانحطاط على مستوى الفرد والجماعة: "وارتقت حتى انحدر بها الارتقاء إلى الدرك الأسفل من الانحطاط". فكأن طه حسين شاء أن يقول: إن المال بلا علم أو ثقافة أو تربية، مفسدة ومهلكة فاحذروه. هكذا يبوح النص: "وكل ما أتمنى هو ألا يعرض لك مثل ما عرض لهؤلاء النفر الثلاثة الذين أفسد عليهم أمرهم ما أغرقوا فيه من عبث ولهو".

٢- **حرية التلقى**: وهى قضية خطرة فى الخطاب الطاهوى برمته. تعود فى تجذرها إلى المنحى الديكارتى وفلسفة الشك أملاً فى حيازة اليقين، أو إلى الروح الأوربية عامة فى تناول قضايا الفكر والإنسان والحياة، وإلى طه حسين نفسه فى تجربته الشهيرة فى معالجة الشعر الجاهلى وما أثارته من زوبعة عاصفة. فلقد كان تلقى طه حسين للثقافة العربية عامة والشعر بخاصة متكئًا على منحى حرية التلقى والشك فى كل المعطيات الماثلة بين يديه. وهذا وعى يلمح إليه الخطاب الطاهوى فى النص إذ يمنح المتلقى حرية التلقى بالشك أو اليقين فكأنه يبوح فى أذنه بأن شكه فى الخبر لن يكون محرمًا عنده ولن يصبح جريمة بل إنه لمن الصواب أن تشك حتى تثق: "ولكنى أعتقد أنك ستدهش لما أقص عليك من قصص، وتستنكر ما أسوق إليك من حديث، فأنت وما شئت من الشك، وأنت وما أحببت من الثقة".

٣- **العلم**: وهى قضية ذات حساسية خاصة فى الخطاب الطاهوى فى كل تعدداته وفى محور النص. فطه حسين إذ يسوق الإشكالية ويبنى تعقيدها فى ظلال متوترة مأزومة، يجعل التنوير علميًا، أى أن العلم هو الحل الصحيح لهذه المعضلة. وهذه دعوة صارخة إلى تجاوز الخرافات والقفز فوق الحواديت

إلى منهجية العلم والتخصص فى رحاب مؤسسة العلم والفكـــر وهى الجامعة: "لا أدرى ولا استطيع أن أفتح عليك، فسل مـــن شئت من الجامعيين الذين يدرسون دقائق علم النفس فلعلك تجد عندهم غناء". وهذه دعوة تحريضية للوعى الجمعـــى ليقـــاس عليها فى كافة النشاطات الحياتية.

٣- الوظيفة التواصلية:

ثمة وشيجة دافئة يحرص عليها طه حسين فى علاقته بقارئه لحظة بنائه لخطاب السرد المقالى. إنها رغبته فى قـــنص وعـــى المتلقى وحيازة انتباهه فى سياق تواصلى حميم. ولعل خصيصـــة المقالية هى العون الرئيس فى إنتاج هذه الوظيفة والوصول بها إلى ذروة التماهى مع المتلقى.

من ثم يعمد إلى استغراق الوصف والتبنك له فـــى وقفـــات مشهدية تتعاقب مضيقة على السرد مساربه ومفســـحة التعـــاريج للتعليل والتفسير والتعليق والتساؤل كأن يقول: "ومتى لها النـــاس بين القبور؟ ومتى سمر الناس حول قبر...؟ كيف ذهـــب هـــؤلاء النفر...؟ وكيف التقى هؤلاء النفر...؟" ثم يتوجـــه إلـــى القـــارئ مباشرة: "ولست أكره أن أقص عليك مصدر هذا كلـــه" أو يتمثـــل بالشعر كما فى بيتى جميل "ومنيتنى ..." أو إلى الحوار، وإن كان على استحياء، كقوله: "قلت لصاحبى حين انتهى مـــن حديثـــه...". فكل هذه وشائج تواصلية تحافظ على ذاكرة المتلقـــى فـــى حالـــة استجابة مستمرة وعلى وعيه فى حالة اتقاد دائم.

٤- الوظيفة التوثيقية (الشهادة):

والحق أنها وظيفة حجاجية برهانية لها صلة بعملية الإقناع والتواصل. فطه حسين يريد أن ينفذ بالمتلقى إلى حالة التصـــديق

والاقتناع بواقعية الحكاية فيعمد إلى ما يؤكد له ذلك ويثبت حقيقته حتى يكون مثار اهتمام المتلقى. يقول الراوى: "وإنما الشىء الذى اطمئن إليه أنا كل الاطمئنان، هو أنى إنمـــا أحـــدثك بشــــىء قـــد وقع،وأصور لك فى هذا الحديث أمرًا قد كان". فالإصـــرار علـــى واقعية الحكاية محاولة للتوثيق لحيازة ثقة المتلقى ومن ثم إقناعه.

٢ – الزمن:

أولى حيثيات زمن الخطاب فى نص طه حسين "طيف" أنـــه سرد لاحق للحكاية. وهذا مفاده انبناء زمن الخطاب بعــد زمــن الوقائع. وهذا ملمح ليس بكثير تميز إذ يشير جينيت إلى أن "السرد اللاحق هو الذى ينظم الغالبية العظمى من الحكايات التى أنتجــت حتى اليوم. ويكفى استعمال زمن ماض لجعل سرد ما لاحقا؟"[٦٦].

غير أن التميز النوعى أو مدار جمالية الزمن الطاهوى يعود إلى حدوث التعاريج و الانثناءات التى نسجها طه حسين فى المادة الزمنية. فإذا كانت الحكاية منبنية وفق سياق متعاقب بــدءًا مــن الماضى وانتهاء بالحاضر، فإن زمن الخطاب مغاير لهذا. وليست المغايرة، ثم، راجعة إلى لزومية البون بين الحكى والسرد إذ لابد من حدوثه بفعل الخلاف الناجم عن تمدد زمن الحكايـــة وطولـــه، واكتناز زمن السرد وقصره، وإنما المدار على صياغة الجماليـــة السردية صياغة عمدية كسرت أفقية الـــزمن الحكـــائى بالارتـــداد والتغيير والوقفات والحذف والإجمال كما سيتبين لنا فى حينه. فإذا كان الزمن الحكائى على هذا النسق التالى:

التقاء النفر والسهر فى أندية القاهرة ← تعرفهم على الغانية ← العبث معها والتعلق بها ← موت الغانية وحـــزنهم عليهـــا ← رؤيا الطيف فى النوم ← الاستجابة لرجائه ← الذهاب إلى القبـــر

واجتماعهم عليه ← انكشاف أمرهم ومعرفة السـر، فـإن زمـن الخطاب على نسق مختلف:

حاضر ← ماض ← حاضر.

و تفصيله على هذا النسق:

التقاء النفر على القبر على غير موعد ← حدوث الدهشـة والحيرة ← تبديد الدهشة لدى المتلقى بتفسير السبب وذكر الغانية (ارتداد أو فلاشباك) ← العودة إلى القبر والتقاء الآخر.

ويلاحظ على زمن الخطاب أنه زمن دائرى مغلق، فنقطـة البدء (القبر) هى نقطة الختام (القبر) وكأن فحوى الدائرية الزمنية هو تبئير فضاء القبر أو إضاءة النهاية لإحداث الهزة والصدمة لدى المتلقى مما يساعد على حجاجية الخطاب ونفاذيته، وبهـذا فـإن ماضوية الزمن فى خدمة حاضره. فالحاضر هو موضع الاكتراث لدى طه حسين. وهذا استنتاج يؤكده إحصاء زمنية الأفعـال فـى النص ونسبة تواترها كما يبينها الجدول التالى:

م	الفعل	معدل التكرار	نسبة التواتر
١	ماض	١٦٦	%٣٧,٩٨
٢	مضارع	٢٦٨	%٦٢,٣٠
٣	أمر	٣	%٠,٦٨

لكأن الخطاب الطاهوى ينسج خيوط الزمن فى سياق فعلـى ذى حركية وديمومة لتخصيب وعى المتلقى بحس فاجعة الغانيـة وهلع النفر لتبقى الذاكرة خصبة بوعى الموعظة وقنص العبـرة. وهذا أمر يفضى تقريه إلى هيمنة الـزمن الآتـى علـى الـوعى الطاهوى. فإذا يتولد المستقبل مـن الحاضـر، تصـبح مجهريـة الحاضر حتمية لاستشراف مستقبل أفضل. من ثم حدثت الخروقات

الزمنية الآتية:

١- **تغير الزمن:** ونقصد به أن استهلال الحكاية كـــان بختامهـــا. فالاهتمام منصب على النتيجة لا المقدمات. ثـــم ارتـــدت إلـــى الخلف لإماطة اللثام عن المعطيات وعلاقاتها التى أفضت إلـــى وقوف النفر على القبر.

٢- **الترتيب والتواتر والمدة:** إن خلافية زمن الحكاية عن زمـــن الخطاب أملت ضرورة إعادة ترتيبه وفق جمالية الارتداد وبعث ما سلف. كما أن تكرارية الحدث أملـــت ضـــرورة تـــواتره. والحدث المتواتر فى النص هو مجون النفر وعبثهم كل ليلة فى الأندية الليلية ومع الغوانى. إنه تواتر الخرق والخـــروج علـــى ناموس المجتمع. كما أن تباين واقعية الحدث الحكائى مع واقعية الحدث السردى أفضت إلى حتمية الضغط والتكثيف. وهو مـــا يدفعنا إلى رصد حركية الزمن السردى.

٣- **السرعة السردية:** نعود، ثم، إلى محـــددات جيـــرار جينيـــت لقياس معيارية الزمن السردى وهى الوقفة والمشهد والحـــذف والمجمل، وهو ما نحاول رصده على النحو التالى:

١- **الوقفة:** وهى عمد السارد إلى استبطان الأمور الحســـية أو المعنوية فيصفها ويتأملها ويحاول لم نثراتها بحيث يصنع ما يشبه اللوحة. والخطاب الطاهوى مطعم بهذا، بل إن اتكـــاء طه حسين على الوقفات والإسهاب فيها أمر أضر بحركيـــة السرد وأصاب السرعة الزمنية بما يشبه العرج. ومثالها فى النص كثير. ففى استهلال الحكاية يعمد إلى السرد الماضوى الوظيفى الممتلئ بالزمنية والحركة: "ألقى كل واحد منهمـــا إلى صاحبه نظرة" ثم يميل إلى وصف النظرة كـــل الميـــل

فيبطئ ويتئد حتى يبعث على الملل السردى: "نظرة دهشة واجمة، فيها كثير من هذه الغفلة الحائرة ..." ويبلغ الأمر على هذه الشاكلة ثمانية أسطر متعاقبة يعود بعدها إلى السرد بقوله: "وقد لبث كل منهما بازاء صاحبه..."

٢- **المشهد**: ويقصد به إقامة الحوار وهو من شأنه عرقلة الحركة السردية كما يحدث في المسرح. وطه حسين يلجأ إلى صياغة المشهد على استحياء. فالحوار الماثل فى النص ليس صريحًا وليس ممتدًا، ولكنه ومضات بارقة ومناجاة خاطفة كأن يقول: "ومتى لها الناس بين القبور؟ ومتى سمر الناس ... ولست أكره أن أقص عليك ... ما كنت أحسب أنك ستتركنى حيث أنا وحيدة ... قلت لصاحبى ...".

٣- **الإجمال**: وهو محاولة ضغط الأحداث فى زمن سردى كثيف إذ لا يمكن مطابقة زمن السرد لواقع الحكاية. ومثال ذلك فى نص "طيف" قوله: "حتى إذا انهزم الليل ... وانتصر الصبح ... وما هى ألا ساعات حتى تستأنف هذه البقية البالية حياة جديدة ... وكلما تقدم الليل ... فإذا كل واحد منهما قد رأى مثل ما رأى ...".

٤- **الحذف**: وهو إلغاء مسافة زمنية من الحكاية. ومثاله عند طه حسين قوله: "ولكنهم فى هذه المرة... وقد تكررت هذه الزيارة مرة ومرة ... ولكن الأيام أراحتهم من هذا العناء.. ليلاً كليلهم الماضى ... حياة ... كحياتهم الماضية".

فإذا ما فارقنا معيارية القياس الزمنى واتجهنا إلى مناقشة جمالية زمنية فى النص من حافة أخرى، تبين لنا أن تواتر مفردات الزمن البالغة، بكناياتها وإشاراتها، تسع عشرة مفردة، تحوم فى

فلك مفردة رئيسة هى "الليل" الذى يتواتر صراحة إحدى عشرة مرة وبإشارات تدل عليه خمس مرات ليملك أعلى معدل تواتر لمؤشرات الزمن فى النص. وهذا استنتاج يملى علينا تأمله.

إن الليل فى النص هو فضاء الأحداث وبؤرة توهجها، وهو ليس محض ساعات تقاس بالغروب والشروق، كما أنه فى النص ليس محض غسق واقب، وإنما هو ليل النص الطاهوى حيث الزمن "تسيج ينشأ عنه سمر ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية أو سحرية جمالية ... فهو لحمة الحدث وملح السرد"[٦٧].

إن الليل، ثم، ليل النفر الماجنين العابثين، فهو ليس بذى ثقل عليهم كليل امرئ القيس المتماهى مع "موج البحر أرخى سدوله بأنواع الهموم"[٦٨] ولا هو ليالى المتنبى "حمول النائبات"[٦٩] وذات "الشكول الطوال"[٧٠]، ولكنه ليل السمر والمرح والفتون، ليل الخرق والانتهاك، ليل الكأس والغانية إذ يتحول الليل إلى فضاء استباحة وهتك، وإلى تعرية باذخة وفجور سافر، يتحول إلى ليل غريزى بهيمى نزق، فالشهوانية فيه على إطلاقها، والجسدانية متوهجة، والرغبة فى أوراها، من ثم فهو ليل غليظ بفعل نزواته واستراق متعه وليس ليلاً ناعمًا رومانسيًا كليل العشاق والمحبين إذ الشأن جد مختلف على الرغم من توحد العلاقة بين الرجل والمرأة فيهما، لكن لكل علاقة منهما مذاقها، ولكل ليل ملابساته إذ سحر الليل فى أمر النفر مفتقد بسبب الطغيان الغريزى فيما ساحريه ليل المحبين كائنه بفعل الطغيان المشاعرى و توهج روح المغامرة. من ثم "فالنور نذير.. والفجر حريق" [٧١] لأنه يبطل السحر ويوقف المغامرة.

٣- المكان:

يبدو الفضاء المكانى فى النص فتحًا لا محدودًا فى محـيط القاهرة. ولم تفلح تحديدات القبر والنادى والدار فى بناء دلالة ذات قرائن ناجزة فى بلورة معالم مكانية بعينها، بل كل دال من أدلـة المكان سابح فى كون النص وكون الوعى لدى المتلقى. ويبدو أن هده إشارة مهمة فى صياغة الخطاب السردى الطاهوى إذ قصـد إلى تغييب التضاريس وإذابة جغرافية الأمكنة فأضحت إشـارات طليقة، حرة، منفلتة من كل قيد. وهذا أمر تغياه صـانع الخطـاب وقصده قصدًا إذ مدار الاكتراث ليس فى تحديد تضـاريس قبـر بعينه، وإنما فى مفهوم القبر ذاته باعتباره حالاً ونتيجة، وبوصـفه حاضن الموت ووعاءه. إنه فضاء العدم وبيت الزوال. فليكن القبر أى قبر، شريطة استقرار الدلالة ومجهريتها. وإذا صح وعينا هذا فإن جغرافية القبر كامنة فى النص الذى أبدعه طه حسين وجعـل القبر فيه ركيزة رئيسة تنطلق الأحداث منها وتعود إليها حتى لكأن طه حسين شاء أن ينشر ظلالاً داكنة على أغشية النص حتى تتشى بدكنة الموت على الرغم من صخب الحركية ودبيب الحياة. من ثم يمكن رصد بنية ثنائية جدلية بين القبر والدار الخاصة التى يلهـو فيها النفر. فإذا كان القبر سكونًا وعدمًا، فإن الدار حركية وحيـاة، هذه الوشيجة المصطرعة بين الحيزين هى عماد التشكيل المكـانى فى النص. وهى وشيجة تضمر فى طياتها تمديدًا يفضى بنا إلـى الجدل الأكبر والتوتر الفاعل فى ثنائية الموت والحياة. فالدار حياة وانفلات وغياب فى اللذة، الدار سكرة. أما القبر فصـدمة وإفاقـة وقنص وعى. من ثم فهو قيد وتأمل وتلجيم.

والعلاقة بين الدار والقبر والحياة والموت علاقة إفضاء. أى

أن الأول يفضى إلى الثانى لزامًا على الرغم من الوهج والاتقـــاد والمقاومة.

وإحصاء الأمكنة يؤكد مركزية القبر والدار. فقـد ورد دال القبر سبع عشرة مرة صراحة وثمانى مرات كناية مما يشير بجلاء إلى كثافة الحضور، كما أن الدار بمعنـــى مكـــان العبـــث، وردت بمتعلقاتها أربع عشرة مرة فى النص مما يكشف عـــن محوريـــة الأمكنة فى وعى النص. وكأنى بنص طه حسين يبوح فى همـــس بقوله بعدم جواز الخرق الأخلاقى والإسراف فى الترف لأن القبر هو المصير. وبهذا تتجاوز أمكنة النص جغرافية الأرض لتصـــير دوال ونذرًا تحمل المرسلة إلى المتلقى فى عنفوان بغيـــة تحقيـــق نفاذية الخطاب وإقامة حجاجه وهو من صميمية بلاغة الاتصال.

٤- وضعية اللغة:

١- كتابة الكلام:

هذا المصطلح المكون من تركيب إضـــافى ينطـــوى علـــى دلالتين متكاملتين:

الأولى: أن مفهوم الكتابة، ثم، يعنى حصريًا الكتابة الإبداعية لا أية كتابة، إنها فعل الخلق الأدبى وجوهر الممارسة الجمالية.

الثانية: أن مفاد "الكلام" ليس مناقضة اللغة كما هـــو الشـــأن فـــى الثنائيات المتداولة فى علم اللغة عند دى سوسير وتشومسكى وغيرهما، وإنما نقصد به جهرية الإبداع وشفاهته إذ تصبح الكتابة الإبداعية صوتًا مسموعًا موجهًـــا لا رســـمًا علـــى الورق. وفرق مائز بين كتابة الكتابة وكتابة الكلام؛ إذ فـــى الأولى نوع من السرية والتوحد بين الأديب والـــورق فيمـــا الثانية منتهكة بفعل الوسيط الذى يؤثر على قُدسية وســـرية

التوحيد بين الذات الخالقة وبين الورق، لذلك كان طبيعيًا أن يرتفع صوت ونبرة الإنشاء والتعبير، ويصبح الخطاب المباشر المحدد الألفاظ والعبارات الواضحة الخبرية بديلاً لعدم المباشرة والإيحاء والهمس وتشكيل الجمل وخلقها التلقائى على الورق..(٧٢)

ولقد كان الأدب الطاهوى كله، بل كل نشاطات طه حسين الفكرية والنقدية والعلمية، كلامًا لا كتابة. إن احتكاك العميد بالعالم ووعيه به احتكاك سمعى ووعى تخيلى لا سبيل إليه غير الأذن. وقد يبدو كلامنا ثم، إشارة إلى مسلمة بديهية ليس وراءها كثير ثراء فيما نحن نؤكد على إستراتيجيتها فى تحليل الوضعية اللغوية عنده، بل وفى وعى نوعية الخطاب الطاهوى فى آفاقه وأمدائه. وفى هذا الشأن نعثر على نصين مهمين لطه حسين:

الأول قوله: "كل أعمالى أمليتها، سواء روايات أو كتب نقد، وأنا أتمشى جيئة وذهابًا فى مكتبى، وأدخن سيكارة وراء أخرى... ويظهر أيضًا أنى أبتسم وأنا أملى"(٧٣). الثانى قوله: "إنما الكلام عبء أتخفف منه بالإلقاء أو الإملاء"(٧٤).

وتقرى النصين يفضى إلى مفادات ثلاث:

الأول: أن ممارسة فعل الكلام / الكتابة عند طه حسين، ممارسة مأزومة، ومناط التأزم ليس محنة الخلق الأدبى فحسب، وإنما الشعور الغائر بحتمية السلوك الكلامى إذ لا سبيل غيره وبضرورة أن يكون هذا الكلام غير عادى، أى أن يحقق شرطية جمالية الإبداع، وأن يكون فى وقت محدد يستلزم وجود وسيط يكتب وما يمليه وجود الوسيط من ضرورات وأعباء. من هنا نفهم ديمومة الحركة جيئة وذهابًا، والتدخين والابتسام.

الثانى: أن كتابة الكلام لا تخرج عن القوة إلى الفعل إلاّ فى لحظة احتشاد وضغط وتكريس وعى ملأ عليه أرجاء ذاته فصار "عبئًا" يلزم التخفف منه بإملائه والتطهر منه. وهذه إشارة تفيدنا فى الوعى بنوعية الخطاب الطاهوى ومصاحباته الأسلوبية التى تنجم عن الاحتشاد النفسى والكلام الكتابى فى آن. الثالث: أن كتابة الكلام وحتمية الوسيط تنشئان علاقة جوهرها وعى المبدع بنفسه واكتراثه بذاته وأناه اكتراثًا مفرطًا إذ "المتكلم يكون دائمًا وبالضرورة أقوى شعورًا بذاته من الكاتب؛ لأن الكلام لا يكون إلاّ فى حضور المستمع (الآخر)، وهذا الحضور يشكل ضغطًا على حضور المتكلم نفسه، من شأنه أن يجعل "أنا" المتكلم فى حالة توتر إزاء الآخر. فهذا الـ "أنا" قد اختار أن يتكلم، أو أنيط به الكلام، والآخر الحاضر ينتظر ويترقب ويتلقى عنه ما يقول. فإذا لم يكن المتكلم فى هذه اللحظة قوى الشعور بذاته، على نحو يتوتر معه "أناه" المتكلم، اضطربت عملية الكلام، وأثرت تأثيرًا سلبيًا على عملية التلقى. ولم يكن طه حسين يملك إلاّ أن يتكلم"[٧٥].

إن الوعى بالبعد الثالث فى هذه المسألة جدير بتأويل الحضور السافر لطه حسين فى "طيف" وكيف أنه ينضح على معطيات النص سردًا وحكيًا، وكيف أن يقظة العقل والفكر فوق دغدغة الهمس والإيحاء والفن. وبه نفهم عمده إلى مغايرة الضمير فى السرد من الغائب إلى المتكلم واستحضار المخاطب قناعًا لبروز الذات كقوله: "وقد تسألنى أنت عن سعيهم إلى ذلك المكان الموحش..." ثم يرتد إلى ذاته فيقول: "ولست أكره أن أقص عليك ... ولكنى أعتقد أنك ستدهش ... وإنما الشىء الذى أطمئن إليه أنا ... هو أنى إنما أحدثك بشىء قد وقع ...". فالأنت محض تكأة لانتصاب الذات وطغيان الأنا.

٢- السبك والحبك (روابط الخطاب):

يهمنا فى البدء الإشارة إلى صلة هذه الجزئية بالدراسات البلاغية القديمة والحديثة، والدراسات النصية على وجه التحديد. ونحن، ثم، لا نشرع فى معالجة مستقصية لنص طه حسين من هذه الحافة، وإنما نشير إلى خصيصة فى وضعية خطاب بوصفه نتاجًا لغويًا وكونا نصيًا له فرادة نسيجه.

أ- **السبك:** ونتغيا منه الوقوف على صفة الاطراد النصى على اعتبار أنها تعنى "التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكونة للنص، وبصيغة أخرى تعنى أنه فى كل مرحلة من مراحل الخطاب discourse نقاط اتصال contact بالسابقة عليها" [٧٦]. إن وعى السبك معناه قنص ما يكسب أحداث اللغة (سطح النص) صفة النصية بمنحها ديمومة وكينونة مستمرتين. من ثم نشير إلى ملمحين:

الأول: السبك المعجمى: يتحقق السبك المعجمى عبر جملة روابط أهمها: تكرار مفردة معجمية، الترادف، شبه الترادف، الاسم الشامل، الكلمة العامة، المصاحبة المعجمية، الضمير. وسوف نقتصر هنا على التمثيل لما ورد فى النص من هذه الروابط السبكية على النحو التالى:

١- **التكرار المعجمى:** وهذا المنحى من التكرار متنوع فى خطاب طه حسين إذ نجد تكرار المفردة والصيغة والفعل وبدايات الجمل والتراكيب المنكفئة أو المنعكسة.

أ- **تكرار المفردة:** "ألقى كل واحد منهما إلى صاحبه نظرة ... وكانت النظرة ..." "يوم واحد ... صورة واحدة... حديثًا واحدًا... موعدًا واحدًا" "رأى مثل ما رأى، وسمع مثل ما

سمع، وأبطأ مثل ما أبطأ ... أقبل كما أقبل".

ويمكن أن يحدث نمط تكرار المفردة بالعدول بها عن الفعل إلى المصدر. ومثال ذلك قوله:

"يفكر فيها ويستقصي التفكير ويتعمقه لولا أنه لم يخلق للتفكير ولا للاستقصاء ولا للتعمق:.

ب- تكرار الصيغ: ١- صيغة أفعل التفضيل: "أجهل جهلاً وأحمق حمقًا وأفرغ أفئدة وأسخف عقولاً".

٢ - صيغة فاعل مضافة إلى المصدر: "رائعة الحسن، بارعة الجمال، فاتنة الظرف، ساحرة الطرف".

جـ - تكرار بدايات الجمل: "لا تكاد أقدامهم ... ولا تكاد أجسامهم ... ولا تكاد ألسنتهم ... ولا تكاد عقولهم ... ولا تكاد قلوبهم."، وقوله: "فلم يرو ابدًا من أن يستمعوا ولم يرو أبدًا من أن يعترفوا".

د - تكرار الانعكاس: كقوله: "الحيرة المتبلدة أو التبلد الحائر ... يشقون لينعموا، وينعمون ليشقوا ... ويألمون ليلذوا ويلذون ليألموا".

٢- **الترادف:** ونقصد به الترادف على مستوى المفردة. وما أكثره فى الخطاب الطاهوى. ونحن نمثل له بقوله: "نشاط وقوة ... جمال ونصرة.. شوق مجدد إلى اللهو ... نزوع مستأنف إلى المجون ... المرح ... والفتون ... الجهل والغرور ... الدعابة الفاترة ... الفكاهة الباردة ... مخرجًا من هذا الصمت ... ومنصرفًا من هذا الوجوم ... وفرجًا من هذا الحرج، "مخرجًا

من هذا الضيق".

٣- **شبه المرادف**: وهو ما لم يقع فيه ترادف كامل بل علاقة قرابة سوية مثل قوله: "تنفرج / تنفغر، الشفاه / الأفواه، العقل / يفكر، القلب / يشعر، اللسان / يقول، القبر / المكان الموحش".

٤- **المصاحبات المعجمية**: ونقصد بها افتتان طه حسين بإقامة الثنائيات اللغوية بنوعيها المتضام والمتضاد. فمثال المتضام قوله: "ذاهلاً غافلاً، صامتين واجمين، متثاقلين متهالكين، الثقيل الغليظ، الغريب العجيب، روعًا وهولاً، لفظ ولحظ، تنافسًا وتباعدًا، حرصًا وكلفًا، الحزن والثكل، عابثة ماجنة، سخيفة فارغة، مروعًا مفزعًا، فاتنة ساحرة..."

ومثال المتضاد قوله: "الغالى الرخيص، عظيمًا حقيرًا، حبًا وبغضًا، رضى وسخطًا، انجاحًا وإخفاقًا، شقاء ونعيم، لذة وألم، نعيم وبؤس".

إن ولع طه حسين ببناء الثنائيات بصنفيها على السواء، لم ينشأ من فراغ، بل "كانت له جذوره العميقة فى تركيبته العقلية والشعورية ... ومع ذلك فقد كان يرى الأشياء أمامه فى الواقع الخارجى تتعارض وتتوازن فى الوقت نفسه، أو هى - إذا نحن اصطنعنا لغته الخاصة - تتوازن فى تعارضها... وهكذا يرتبط هذا الضرب من التكرار المتوازن المتعارض بواقع التجربة الحياتية لطه حسين، بل يكاد يكون مشتقًا منها، كاشفًا لتلك المفارقة الوجودية الكبرى فى قيام أنماط الحياة وابنيتها المختلفة على مبدأ التعارض المتوازن. وربما كشف التحليل عن أن حياة طه حسين نفسه لم تكن إلاّ سلسلة من الثنائيات المتعارضة والمتوازنة"[٧٧].

٥- **الضمير**: ويقصد به تكرار المفردة عبر الضمير. ومثاله كثير فى

نص طه حسين: "ليس فيه لهو وليس هو مظنة اللهو، وليس فيه سمر ولا هو مظنة للسمر... نظرة دهشة واجمة فيها كثير من هذه الغفلة... كانت النظرة التي ألقاها كل منهما إلى صاحبه خاطفة...".

الثاني: السبك النحوى: وفيه نشير إلى ما يلى:

١- **الترادف:** ونقصد به الترادف على مستوى الجملة. وينقسم إلى قسمين:

الأول: الترادف النحوى مع اختلاف المعنى. ومثاله قوله: "رأى مثل ما رأى، وسمع مثل ما سمع، وأبطأ مثل ما أبطأ، وأقبل على القبر كما أقبل عليه".

الثانى: الترادف المعنوى، وفيه اتفاق البناء والمعنى معًا. ومثاله قوله: "خلصت نفوسهم للهو، وصفت ضمائرهم للعبث، وحسن استعدادهم للمجون ... لا يعرف ماذا يصنع، ولا يعرف كيف يقول".

ويلاحظ فى نمطى الترادف أن طه حسين يتكئ على مفهوم المساواة والتوازى والتخالف، والتماثل والتباين والترادف. فى حين "يتم الترابط بينها، أى رصفها فى محور التوزيع المتمثل فى سياق الجملة أو العبارة، على أساس من علاقة المجاورة contiguity. وعلى هذا النحو تتحقق فى كلام طه حسين على نحو بارز وظيفة الأداء الشعرى... والمتمثلة فى إسقاط مبدأ المساواة من محور الاختيار على محور التوزيع"[٧٨].

٢- **الإجمال والتفصيل:** ويقصد به أن الجملة الواحدة يتولد عنها عدد من الجمل المفصلة لها. ومثال ذلك قوله: "يتناولها عمال الترف الذين يرقعون البالى ويجددون القديم، فيعملون ويعملون، ويحتالون ويتكلفون حتى يردوا هذه البقايا البالية أشخاصًا قادرة..."

٣- **البنية التصنيفية:** [٧٩] وتعنى إفراد أوجه متعددة للشيء الواحد. ومثال ذلك ما ورد فى استهلال النص بحديثه عن النظرة على النحو التالى: "نظرة دهشة واجمة فيها كثير من هذه الغفلة الحائرة التى تنشأ من المفاجأة والتى تلم بالآمن المطمئن حيث يفجأه من الأمر ما لم يكن ينتظر بل ما لم يكن يخطر له على بال".

٤- **المقابلة:** ومثالها قوله: "حتى إذا انهزم الليل وولى مدبرًا، وانتصر الصبح وأقبل ظافرًا".

٥- **التقسيم:** ومثاله قوله: "أقدامهم تحملهم... أجسامهم تسع نفوسهم.. ألسنتهم تنطق ... عقولهم تفكر ... قلوبهم تشعر..."

٦- **النعت:** وينقسم قسمين:

الأول: نعت الاسم ومثاله "الإنسانية المترفة الفاجرة التى تنحط بصاحبها أو ترتقى بصاحبها، لا أدرى، إلى حيوانية مترفة لا أدب فيها ولا وقار".

الثانى: الحال. وهو وصف للفعل وبيان للهيئة، ومثاله: "قد لبثا صامتين واجمين يلتمسان مخرجًا من هذا الصمت.. فإذا شخص يقبل بطيئًا رزينًا متكلف الوقار".

٧- **الروابط:** وتشمل روابط السبك داخل الجملة وبين الجمل والفقرات وجملة النص. وقد أفضى إحصاؤها إلى ما يزيد على اثنتين وثلاثين رابطة حاولنا تصنيفها فى مجموعات متجانسة على النحو التالى:

أ - روابط العطف: ولها الصدارة من حيث الكم وبخاصة للواو والوفاء، وعدد روابطها ثمانية بمعدلات تكرار مختلفة: و: ٢٢٩ / ف: ٣٤، حتى: ٢٤، لكن: ١٣، أو: ٩، ثم: ٦، أم: ٣، بل: ١ ليبلغ معدل تواتر العطف ٣٢٠ مرة من جملة

٤٨١ تواتر رابطة مما يدعم كثافة حضور العطف فى سبك النص مؤكدًا على منحى التتابع بين المفردات والجمل فـــى إيقاعات زمنية متباينة بـــين مطلـــق التعاقـــب والتســـريع والتراخى والاستدراك والتخيير.

ب - روابط النفى: وتأتى بعد مجموعة العطف بمعدل تـــواتر يصل ٧٢ مرة بنسب مختلفة: لا: ٥٤، لم: ١٧، ألاَّ: ١.

جـ- روابط النفى والاستثناء: وهى كثيـــرة ومتنوعـــة وذات مركزية مؤثرة فى سبك الخطاب إذ تبلغ أســـاليبها عشـــرًا بمعدل تكرار ٢٦ مرة بنسب متباينة: لا - إلاَّ: ٦، لم - إلاَّ: ٣، لم - إنما: ٢، ما - إلاَّ: ٢، لا - إن: ٢، إن - فإنمـــا: ٢، لا يكاد ... حتى: ٢، لم يكد - حتى: ٣، لم - حتى: ٣، لا - فإنما: ١. وتكاد هـــذه الأســـاليب أو بعضـــها يكـــون خصيصات أسلوبية لطه حسين تميزه عن غيره. وقد تـــأول عز الدين إسماعيل هذا الشأن فأرجعه إلى ما سميناه "كتابـــة الكلام" وما تمليه من ضرورات إذ يتحتم على "المـــتكلم أن يتمثل وسيلة الربط بين أجزاء النسق الكلامى وتعليق بعضها ببعض ... لأن الزمن المتاح لا يسمح بالتأمل والمراجعـــة نتيجة لاستمرارية عملية الكلام، فلابد أن تكون لدى المتكلم حصيلة جاهزة من تلك الوسائل (المفاتيح) التى يواجه بهـــا الموقف، تسعفه على المضى فى العملية الكلامية، وتضـــبط حركة الكلام، وتضمن ترابطه النحوى والمعنوى"(٨).

د- روابط التحقيق: وتشمل خمس روابط بمعـــدل تكـــرار ٣٤ مرة، وبنسب مختلفة: قد: ٢٠، إذا: ١١، فقد: ١، لـــو: ١، كلما: ١.

ل – روابط التشبيه: وهى رابطتان بمعدل تكرار عشر مرات:
كما: ٧، مثل:٣.

م – رابطة الحصر إنما. مرة واحدة.

ن – صيغة أفعل ... من: ٤ مرات.

هـ – حين: ٨ مرات.

و – حيث: ٤ مرات.

ب – الحبك: وهو "يختص بالاستمرارية المتحققة فى عالم النص Textual world، ونعنى بها الاستمرارية الدلالية التى تتجلى فى منظومة المفاهيم concepts والعلاقات relations الرابطة بين هذه المفاهيم" (٨١). وتتنوع العلاقات الواشجة بين المفاهيم فتنقسم إلى علاقات ربط وعلاقات منطقية. فأما علاقات الربط فتشمل العلاقات الإضافية المتكافئة والمختلفة والمعكوسة، والعلاقات الثنائية التبادلية والتقابلية، وعلاقات التبعية، المكملات الخبرية والإجمال والتفصيل، وعلاقات الوصف للكل والجزء والكيفية والإطار أو الظرف، والمحيط كالزمان والمكان.

وأما العلاقات المنطقية فتشمل السبب / الأثر، والسبب / النتيجة، والوسيلة / النتيجة، والشرط / الجواب والمفترض / النتيجة. وهى فى مجملها علاقات تعليلية تفسيرية. ونحن إذ نستجيب، ثم، لضرورة الضغط، والتكثيف على الرغم من إغراء دقة البحث اللغوى، فعذرنا خشية تحول المسار النقدى إلى محض لغوى أو نصى من ثم نلمح إلى علاقات الحبك بين الجمل، ثم نطورها بين الفقرات حتى نصوغ تصورًا علائقيًا كليًا للنص على النحو التالى:

أولاً: العلاقات الرابطة:

أ - إضافية وتشمل:

١- إضافية متكافئة: كقوله: "متى لها الناس حول القبور، ومتى سمر الناس حول قبر.. يلقون صاحبتهم تلك فيمن يلقون من خليلات اللهو ورفيقات العبث والمجون".

٢- إضافية مختلفة: مثل "اشتدت آمالهم فيها، وعظم بأسهم منها".

٣- إضافية معكوسة: مثل: "ولست أدرى إلام صارت أمورهم جميعًا، ولكنى أعلم أن أحدهم ... قد أدركه ذهول يشبه الجنون ..."

ب - ثنائية: وتشمل:

١- تبادلية: كقوله: "كان يسأل نفسه أيبدأ هو بالانصراف أم ينتظر حتى يضطر صاحبه إلى أن ينصرف".

٢- تقابلية: مثل "كانت النظرة التى ألقاها ... خاطفة، لكنها عادت فطالت واستقرت شيئًا ما ... وقد جعل بعضهم يكذب بعضًا ... لكنهم تواصفوا ما رأوا و وازنوا بين ما سمعوا فلم يروا بدًا من أن يصدق بعضهم بعضًا".

٣- مقارنة: مثل: "كانوا أجهل جهلاً، وأحمق حمقًا، وأفرغ أفئدة، وأسخف عقولاً، من أن يتمثلوا الشعر. رأى مثل ما رأى، وسمع مثل ما سمع، وأبطأ ما أبطأ..."

جـ - تبعية (مؤهلة): وتشمل:

١- المكملات والتوابع: مثل: "كان هذا القبر مستقرًا لغانية رائعة الحسن، بارعة الجمال، فاتنة الظرف، ساحرة الطرف".

٢- الإجمال والتفصيل: مثل: "لم يخلق للتفكير ... وإنما خلق للعبث الذى لا يغنى، واللهو الذى لا يجدى والمجون الذى يفسد المروءة ويذهب بنضرة الأجسام والنفوس".

د – وصفية: وتشمل:

١- للكل أو الجزء: مثل: "إنسانيتهم المهذبة التـــى نعمـــت حتـــى أفسدها النعيم، وأثرت حتى أطغاها الثراء، وارتقت حتى انحدر بها الارتقاء إلى الدرك الأسفل من الانحطاط".

٢- كيفية: مثل: "يبلغون باب الدار متثاقلين متهالكين يسندهم الخدم مكبرين لهم، ساخرين منهم".

٣- ظرفية: مثل: "فإذا تقدم النهار وارتفع الضحى، وزالت الشمس أو كادت تزول، أفاقت هذه البقية البالية من نومها الثقيل ... هنالك – أى فى الدار فى الليل – يكون شرب الكؤوس الأخيرة..".

ثانيًا: العلاقات المنطقية:

وهى علاقات متخفية فى عالم النص يحتاج كشفها إلى قسط من التأمل، لأنها – حسب وعينا – تمثل الأعصاب المؤثرة والبانية لحركة النص وتناميه حكائيًا وجماليًا. من هنا تكتسب إستراتيجيتها فى حبك النص بعامة والسرد بخاصة. وهى تتجلى فى الصـــنوف الآتية:

١- السبب / الأثر: مثل:

أ – التقاء النفر على القبر على غير موعد أفضى إلـــى المفاجـــأة والذهول والحيرة.

ب – ذهول النفر أصاب أحدهم بعلة لا ندرى أيثبت لها أم يعجز.

جـ – موت الغانية أحزن النفر وأثكلهم. وهكذا...

٢- السبب / النتيجة: مثل:

أ – لأن النفر يملكون كثير مال وسوء تربية وجهلاً فقد انحرفـــوا فسقًا ولهوًا.

ب - لأنهم انحرفوا تعرفوا على الغانية فتعلقوا بها فتنافسوا عليها فكادوا لبعضهم.

جـ - لأن الغانية أصابتها حادثة فقد ماتت.

د - لأن الأيام اختطفت الغانية فقد أراحت النفر من العناء المهلك.

٣- الوسيلة / النتيجة: مثل:

أ - باللهو والمجون قابل النفر، الغانية فى أندية القاهرة.

ب - بفقد الغنية وجد الطيف.

جـ - بزيارة الطيف للنفر وتفزيعهم فى نومهم ذهبوا إلى القبر لزيارة الغانية.

٤- الشرط / الجواب: مثل:

أ - لو قد عرض لهما هذا اللقاء المفاجئ لأصابتهم الحيرة... ولانتهيا إلى مخرج.

٥- المفترض / النتيجة:

أ - بما أن المال وفير، والجهل فاحش، والغباء والحمق والسخف وسوء التربية قائم، فمن المؤكد حدوث الانحراف، ووجود الكره والكيد، وتحقق المشقة والألم.

ب - بما أن لغز الطيف يحتاج إلى حل، فمن المؤكد أن الصواب هو الذهاب إلى أساتذة علم النفس فى الجامعة.

ولهذا فإن النص مسبوك محبوك بفعل الروابط المعجمية والنحوية للأحداث اللغوية فوق السطح، وبفعل العلاقات بين المفاهيم فى عالم النص. وهو ما يجعل من النص بنية كبرى متولدة عن تراتب أجزائه وحركية نظامه المقطعى فى سياق علائقى متماسك ومتجانس.

٣- جماليات الخطاب:

"كان طه حسين يتكلم فى بطء شديد، ولكنه كان يوقع كلامه كأنه يقرأ قصيدة"(٨٢). هذا الاستنتاج أو الحكم القيمى - إذا جاز التوصيف - ليس إفراز نص واحد ولكنه منسحب على عموم الخطاب الطاهوى الذى نصنا جزء منه. وهو حكم، فى لبابه وأهدابه، جمالى، ويبدو أن المتكأ فيه راجع إلى "التوقيع" و "القصيد" معًا على ما بينهما من علاقات تداخل وانبناء. فالإشارة إلى التوقيع مفادها الوعى بنغمية الخطاب الطاهوى الناجمة عن توارد بنية التوازى والتبادل والتضاد والتكرار والتقسيم والترادف والمقابلة والمصاحبات والثنائيات ...، بكثافة لافتة فى كلام العميد، ولقد مرَّ بنا فيض من هذه الأبنية فى معالجة السبك والحبك بما يغنى عن تكراره هنا. وهو ما يفسر لنا - على نحو من الأنحاء - افتتان الناس بأسلوب طه حسين افتتانا مداره - فى حيز كبير - عائد إلى موسيقى الكلام وجرسه وأناقته بحيث يبدو ضربًا من العزف المتواتر. ولم يكن اكتراث الخطاب الطاهوى بالتعبير والتوصيل، وإنما كان الاكتراث بكفاءة التواصل وأناقة الكلام وشاعرتيه. وهو ما يحملنا على الإشارة إلى "القصيد" فى خطاب طه حسين، إذ الشعرية " تتعلق بأنهاج تركيب الكلام، وهدفها جمالى، يتمثل فى إثارة المتلقى وإشباعه. ومعروف أن طه حسين لا يقول الشعر، وأن كلامه ينسب إلى النثر، لكنه مع ذلك يحقق الوظيفة الشعرية. ونحن فى هذا نتفق مع ما قال به جاكبسون من أن قصر الوظيفة الشعرية على الشعر، أو قصر الشعر على الوظيفة الشعرية، إنما هو ضرب من التبسيط المخل. فالوظيفة الشعرية - عنده - ليست هى الوظيفة الوحيدة للفن الكلامى، وإنما هى الوظيفة السائدة فيه والمحددة له، فى حين أنها تعمل فى كل

ألوان النشاط الكلامي الأخرى بوصفها مكونًا إضافيًا مساعدًا"[٨٣].

إن المدار كله على ما يجعل من الكلام أدبًا، فنًا، جمالاً، خطابًا. وفي هذا الحيز فإن إسراف طه حسين في ممارسة العدول أو الانحراف (الانزياح) بالكلام عن المعجمي إلى المجاز وضروبه هو ما يحقق هذه الأدبية أو الجمالية. ورصد مثل هذا ينوء به البحث ولكننا نومئ إليه في هذه النماذج: "حتى إذا انهزم الليل ولى مدبرًا، وانتصر الصبح وأقبل ظافرًا ... ثم يمضي بهذا المتاع الغالي الرخيص حتى ينتهي به إلى داره ... وأخذ كل جسم من هذه الأجسام يصير ثوبًا قد دخلت فيه جنية، طغى عليها الهوى، وحجمت بها الشهوة، واندفع بها حب الإثم إلى غير حد... هم أن يضحك ثم استحى من القبر."

ملمح آخر شديد البروز في خطاب النص وهو قدرة العميد على تجسيد المجرد بصفات حسية معبرة. وهي ظاهرة تكاد تصل حد البذخ في خطابه مثل لها بقوله: "الإنسانية المترفة الفاجرة ... نوعها الثقيل الغليظ ... الدعابة الفاترة ... الفكاهة الباردة ... الإقبال الفاتر على العبث الفاتر ... حياة ناعمة بائسة".

ومن عناصر الجمالية في الخطاب الطاهوي ما نسميه بـ "استغراق الوصف" ونقصد به تنامي الوصوف وتتابعها حتى تلم بكل الاحتمالات أو الحالات. من ذلك قوله في وصف جلسة النفر الماجنة: "هنالك يكون شرب الكؤوس الأخيرة، وهنالك تنطلق الألسنة بما تشاء في غير تكلف ولا تحرج ... وهنالك يخلع الإنسان...".

وجمالية الخطاب الطاهوي ثرة خصيبة بما تمتاحه من مخزون الشعر العربي الوفير تارة لمحًا بارقًا كما في إشارته إلى أبي نواس، وتارة أخرى نصًا وتصويرًا كما في إشارته إلى بيتي

جميل، وموطن الثراء فى هذه الانعطافات ليس فى كسر السياق السردى ولا فى خرق نثرية الكلام بالقفز إلى شعريته وبما تغتنى به من أخيلة وإيقاع فحسب، وإنما فى قدرة التناص على التماهى مع الحفريات الراسخة فى الذاكرة العربية الجمعية ونسج وشائج بعث وتخصيب لوعى الحاضر عبر بعثها واستدعائها من باطن التاريخ وزخم التراث. من ثم فهو "الإشارة التى يقرأ بها نص التاريخ ويخلص له"[٨٤]، على حد تعبير جوليا كريستيفا. وهو فسيفساء قادرة على الامتصاص والاختراقية بفعل التساكن والتعالق والحوارية بين النصوص. من ثم فالخطاب "أسير مخترق" [٨٥] كما يؤكد باختين. واختراقيته هى ما تمنحه بعدًا كرنفاليًا وعرسًا معرفيًا. ووقوع الخطاب الطاهوى فى أسر أبى نواس وجميل فى هذا الحيز لا يكسبنا بعدًا معرفيًا بقراءة طه حسين لهما وامتصاص بعض من رحيق إبداعهما الشعرى فقط، وإنما يزودنا فوق ذلك وأهم منه - بحفرية أبى نواس برمتها وما تغتنى به من مغامرات تتماثل مع مغامرات النفر بما تملكه حفرية أبى نواس من تمديد وشهرة، كما أن حفرية جميل / بثينة ووهجها المشاعرى العذرى، تقترب من النفر فى كلفهم بالغانية وتمنعها عليهم. وهذا شأن يزيد فى جمالية الخطاب الطاهوى بتنويعه وتعميقه فى حيز مكتنز كثيف.

وتزداد طاقة الإثراء فى خطاب طه حسين بفعل التنوع الأسلوبى وكسر رتابة التقرير بأساليب الإنشاء كالاستفهام خاصة مثل قوله: "ومتى لها الناس حول القبور ... ومتى سمر الناس حول قبر ..." ثم إن أسلوبه يصطنع حوارية دائمة تستبطن الجمل والعبارات بحيث يظل حضور المتكلم كائنًا حتى وإن كان السرد بضمير الغائب، كما يظل المتلقى فى حالة استجابة وانفعال دائمين. وهذا شأن يكسب الخطاب حيوية وتجددًا ويجعله قادرًا على التعبير

والتوصيل والنفاذية فى آن.

غير أنه من الأهمية بمكان، وقبل أن يسلم هذا البحث نفسه للختام، الإشارة إلى أن السالف قد يكون فى موقعه من تضاريس الفنون القولية إذا نحن احتفظنا فى وعينا بمسألة التعالق الخطابى بين السرد والمقال أو إذا نحن نحينا السرد جانبًا وجعلنا جل احتفالنا منصبًا على المقال حسب. فذلك كله لدن مرن يسوغ الخطاب الطاهوى فى بؤرة محتواه المرتكزة على الرؤية النقدية الراقية والمفاهيم العلمية والتنويرية والمواقف المتمردة فكرًا وسياسة. أما إذا انحرفنا بذلك كله صوب محض السرد ومحض مفاهيمه القصصية والروائية، تبين لنا خلل الخطاب الطاهوى الجزل الرصين الرزين القائم على الوصف والخبر والتقرير والتصوير الاستاتيكى الساكن للبيئة والواقع المصريين بما يؤكد وعيه بمفهوم "المرآة" العاكسة للحياة. وفنية السرد قصًا ورواية بمنأى عن هذا كله.

ولئن كان ما سبق على ما هو عليه من افتئات واتئاد، فإن حسبنا أنا رمنا تقديم أنموذج متكامل فى التنظير والتطبيق معًا بحيث يظل وحدة متضافرة من حيث المفهوم والإجراء والممارسة. ولئن كان فيه كثير عطب، فإنه لكافٍ وعينا بأن ما أنجزناه "أمر فيه من جدوى لو قيست بعدمها لرجحت عليه"(٨٦).

"الإحالات"

١- قاسم المومنى، نص القراءة، علامات، ٢، ج ٢١، م ٦، سـبتمبر ١٩٩٦، ص ٩١، ٩٥.

٢- المرجع السبق، ص ٩٥.

٣- عبدالله محمد الغدامى، تشرح النص، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ٩.

٤- محمد عنانى،المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان - القـاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص ١٩، ٢٠ ويرجى ثمة مراجعة بقيـة مناقشـة عنانى لمصطلح الخطـاب discourse للوقـوف علـى مفـارق الدلالات والمفاهيم.

٥- المرجع السابق، ص ٢١، مصطلح discourse.

٦- المرجع السابق، ص ٢١، discourse.

٧- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربـى، بيروت - الدار البيضاء، ط، ١٩٨٩، ص ٢٠.

٨- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكـان، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط ١، د. ت، ص ٦.

٩- راجع فى هذا الشأن: سعيد علوش، معجم المصـطلحات الأدبيـة المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى، ط ١، ١٩٨٥، ص ٨٣: ٨٥. حيث يمكن الوقوف على بقية تعريفات علوش التى اقتطفنـا منهـا هـذه النصوص. ونحن إذ نوردها فى هذا الشأن وعلى هـذه الشـاكلة لا

نقلل من قيمتها و إنما ندلل بها على تفاقم إشكالية الوضع المصطلحى فى الثقافة العربية على الرغم من جهود إزالة عجمته.

١٠- يرجى مراجعة المبحث الذى أنجزه سيد قطب وآخرون بعنوان: "مفهوم الخطاب وتقنيات الجدل" ضمن كتاب: فن المقال الجدلى، دار الهانى للطباعة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠١، ص ٧٢ وما بعدها. والنصوص المقتطفة واردة فى صفحات: ٨٤، ٨٥، ٨٦.

١١- محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٩.

١٢- المرجع السابق، ص ٢١.

١٣- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، ص ٢٠، وقد أشار جابر عصفور فى ترجمته لعصر البنيوية، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط ١، ١٩٩٣، ص ٣٧٩، إلى أن الخطب هو "الطريقة التى تشكل بها الجمل نظامًا متتابعًا تسهم به فى نسق كلى متغاير ومتحد الخواص.. وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظى تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التى تستخدم لتحقيق أغراض متعينة؟.

١٤- راجع: جون ستروك، البنيوية وما بعدها - من ليفى شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٠٦، ١٩٩٦، ص ١٦.

١٥- لمزيد من التفصيل فى هذا الشأن راجع: سيد محمد قطب، العلامة اللسانية، مكتبة كليوباترا، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧، ص ٣٠.

١٦- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٠٣وما بعدها.

١٧- فى هذا الصدد نحيل إلى دراسة محمد الماكرى: الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهرتى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ص ١، ١٩٩١ ص ١٨ وما بعدها حيث إن الدراسة كلها

تعتمد هذا المنهج فى تحليل الخطاب. كما أننا نشير هنا إلى محاولات النقد المغربى فى تعميق هذا المنحى فى دراسة الخطاب الشعرى بما يجعل منه ظاهرة نوعية مميزة. كما نشير إلى دراسة سيد البحراوى: فى البحث عن لؤلؤة المستحيل، فى دراسته لقصيدة أمل دنقل "مقابلة خاصة مع ابن نوح" حيث اعتمد، ضمن إجراءاته النقدية، حيثية الفضاء الطباعى فى هندسة القصيدة على الورق. وخلاصة القول فى هذا الشأن أن هذا الاتجاه أخذ فى التنامى فى النقد العربى لما للطباعة الشعرية من قصدية تبنى الخطاب الشعرى.

١٨- محمد سالم ولد محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" وتطوره فى البلاغة المعاصرة، عالم الفكر، الكويت، المجلد ٨، عدد ٣، يناير / مارس ٢٠٠٠، ص ٦١.

١٩- نحيل فى هذا الحيز إلى دراسة جميل عبدالمجيد: مقدمة فى شعرية الإعلان، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١. والدراسة كلها تعالج مفهوم شعرية الخطاب الإعلانى من منظور بلاغى حديث.

٢٠- محمد سالم ولد محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" وتطوره فى البلاغة المعاصرة، ص ٧٠.

٢١- المرجع السابق، ص ٦٧.

٢٢- المرجع السابق، ص ٥٩. بتصرف.

٢٣- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، عدد ١٦٤، أغسطس/ ١٩٩٢، ص ٢٦. ونحن نحيل فى هذا الشأن إضافة إلى منجز صلاح فضل السابق، إلى دراسة جميل عبدالمجيد: البلاغة والاتصال - مبحث: فكرة مقتضى

الحال، دار غريب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٣ وما بعدها. وقد أورد الباحث نصًا مهمًا للعسكرى عرف به البلاغة على هذا النحو: "البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه فى نفسه كتمكنه فى نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن" - كتاب الصناعتين، ت محمد على البجاوى وآخر، دار الفكر العربى، ط ٣، ص ١٦. وإذا كان عبدالمجيد قد لفت النظر إلى خصوصية الإبلاغ الأدبى فى نص العسكرى، فإننا نلفت النظر إلى عمومية الخطاب التى أشار إليها العسكرى بقوله: "كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع" وهذا كلام مداره تجاوز اللغة فى الموقف الاتصالى إلى غيرها من أنظمة الاتصال إذ قد يقتضى إيصال المعنى قلب السامع، إضافة إلى الكلامية، الإشارة باليد أو مستويات الصوت، أو الإيماءة بالرأس ... إلخ.

٢٤- محمد سالم ولد محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" وتطوره فى البلاغة المعاصرة، ص ٥٨.

٢٥- المرجع السابق، ص ٥٨.

٢٦- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٢٢ discourse.

٢٧- المرجع السابق، ص ٢٠ discourse.

٢٨- محمد القاضى، تحليل النص السردى، دار الجنوب للنشر، تونس، ط ١، ١٩٩٧، ص ٤٢، ٤٣.

٢٩- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٠٣، Story and Plot

٣٠- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٦. ونحن فى هذا الصدد يمكننا الإحالة إلى عدة دراسات تناولت

مفهوم الوظيفة منها: محمد القاضى، تحليل النص السـردى، ص ٣٧ وما بعدها، و جيزيل فالانسى، النقد النصى - مبحث التحليل البنيوى للحكاية، ضمن كتاب: مدخل إلى مناهج النقـد الأدبـى، ترجمة: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٢١، مـايو ١٩٩٧، ص ١١٧ وما بعدها. وعثمانى الميلود، الشعرية التوليدية - مداخل نظرية، المدارس، الـدار البيضـاء، ط ١، ٢٠٠٠ ص ٢٤. مبحث التحليل البنيوى للحكاية.

٣١- إبراهيم عبدالمنعم وآخران، المقال السـردى - محاولـة فـى التأصيل والقراءة النقدية، دار الهانى للطباعـة، القـاهرة، ط ١، ٢٠٠٢، ص ١٤٩.

٣٢- المرجع السابق، ص ١٥٢.

٣٣- المرجع السابق، ص ١٥٢، ١٥٣.

٣٤- نحيل هنا إلى عثمانى الميلود، الشـعرية التوليديـة - مـداخل نظرية، ص ٢٤ وما بعدها، مبحث التحليل البنيوى للحكاية. وفيه يورد الباحث النظريات البنيوية المتعاقبة لنقد الحكاية من بـروب إلى بافيل.

٣٥- فى شأن هذه المقولات، راجع محمد القاضى، تحليـل الـنص السردى، ص ٤٤.

٣٦- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٦٠ Norrator.

٣٧- إبراهيم عبدالمنعم وآخران، المقال السردى، ص ١٥٩.

٣٨- عبدالرحيم الكردى، الراوى والـنص القصصـى، دار النشـر للجامعات، ط ٢، ١٩٩٦، ص ١٧، ١٨.

٣٩- المرجع السابق، ص ١٨.

٤٠- نحيل ثم إلى: إبراهيم عبدالمنعم وآخران، المقال السـردى، ص

١٦٠ وما بعدها. كما نحيل إلى جيرار جينيت: خطاب الحكايـة، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القـاهرة، ط ٢، ٢٠٠٠، ص ٢٦٤ وما بعدها.

٤١- عبدالملك مرتاض، فى نظرية الرواية - بحث فى تقنيات السـرد، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨، ص ١٩٩.

٤٢- المرجع السابق ص ٢٠٧.

٤٣- راجع محمد زكى العشماوى، قضايا النقد الأدبى بـين القـديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، بدون ت، ص ٢٤٨.

٤٤- نحيل فى هذا الموضع إلى: محمـد القاضـى، تحليـل الـنص السردى، ص ٢٦، ٢٧. وجيزيل فالانسـى، الخطـاب والقـص والإشارة. ضمن مدخل إلى منـاهج النقـد الأدبـى، ص ٢٤٢. وجيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص ٤٧ وما بعدها.

٤٥- على سبيل التفصيل يرجى مراجعة جيـرار جينيـت، خطـاب الحكاية، ص ١١٧ وما بعدها.

٤٦- عبدالملك مرتاض، فى نظرية الرواية - بحـث فـى تقنيـات السرد، ص ١٤٢. ونحن نحيل إلى ما بعد هذه الصفحات لما بهـا من تأصيل واف.

٤٧- المرجع السابق، ص ١٠٨، ١٠٩ بتصرف.

٤٨- جابر عصفور، فن الرواية، الهيئة المصـرية للكتـاب، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٩.

٤٩- Sean O, Foolin: The short story, London, 1984. P. 196.

٥٠- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، ص ٢٥٥.

٥١- طه حسين، المعذبون فى الأرض، دار المعارف، القـاهرة، ط ١، د ت، ص ٢٢.

٥٢- راجع: عبدالله السمطى، جماليات الصورة السردية فى أخبار الأغانى وحكاياته - أبو الفرج الأصفهانى قاصًا، فصول، القاهرة، عدد ٣، م ١٢، ١٩٨٣، ص ١٠٨.

٥٣- رولان بارت، النقد البنيوى للحكاية. ت. أنطون أبوزيد، عويدات، باريس، ط١، ١٩٨٨، ص ٨٩.

٥٤- إشارة إلى بيت المتنبى الشهير:

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها ∴ وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه

وقد سئل أبو العلاء المعرى فى معرض تناوله لهذا البيت: "كم قدر ما يقف الشحيح على الخاتم؟ قال: أربعين يومًا. فقيل له ومن أين علمت ذلك؟ قال: سليمان بن داود عليهما السلام وقف على طلب الخاتم أربعين يومًا. فقيل له ومن أين علمت أنه بخيل؟ قال من قوله تعالى "رب هب لى ملكًا لا ينبغى لأحد من بعدى" وما كان عليه أن يهب الله لعباده أضعاف ملكه". راجع يوسف البديعى، الصبح المنبى عن حيثية المتنبى، ت مصطفى السقا وأخر، القاهرة، ط ١، ١٩٧٧، هامش ٦، ص ٧٢.

٥٥- مصطفى عبدالغنى، تحولات طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٠، ص ٩.

٥٦- أحمد علبى، طه حسين - سيرة مكافح عنيد، دار الفارابى، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص ١٢.

٥٧- شلى، برومثيوس طليقًا، ت. لويس عوض، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٨٧، ص ١٢٢، ونحن نحيل، ثم، إلى مراجعة تفاصيل الأسطورة اليونانية وبقية أساطير النار فى: إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مدبولى، القاهرة، ب. ت. ص ٣٨٢ وما بعدها.

٥٨- وائل غالى، ديكارت الغائب عن طه حسين، مجلة "القاهرة"، عدد ١٤٩، ابريل ١٩٩٥، ص ١٠٤.

٥٩- طه حسين، مستقبل الثقافة فى مصر، دار المعارف، ط١، ١٩٣٨، ص ١٣.

٦٠- المرجع السابق، ص ١٦.

٦١- طه حسين، فى الشعر الجاهلى، النص الكامل المنشور بمجلة "القاهرة" عدد ١٤٩، ١٩٩٥، ص ٢٢.

٦٢- وائل غالى، ديكارت الغائب عن طه حسين، ص ١٠٦، ١٠٧ بتصرف.

٦٣- طه حسين، بين بين، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٢، ١٩٥٦، ص ٥٤ - ٦٤.

٦٤- راجع بهذا الشأن: سعيد الوكيل، تحليل النص السردى - معارج ابن عربى نموذجًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨، ص ١٤.

٦٥- جيزيل فالانسى، النقد النصى، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، ص ٢٤٤.

٦٦- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص ١٤٧.

٦٧- عبدالملك مرتاض، فى نظرية الرواية - بحث فى تقنيات السرد، ص ٢٠٧.

٦٨- إشارة إلى بيت امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ∴ على بأنواع الهموم ليبتلى

٦٩- إشارة إلى بيت أبى الطيب:

وما عشت من بعد الأحبة سلوة ∴ ولكننى للنائبات حمول

٧٠- إشارة إلى مطلع أبى الطيب الشهير:

ليالى بعد الظاعنين شكول ∴ طول وليل العاشقين طويل

٧١- إشارة إلى بيت ناجى فى الأطلال:

فإذا النور نذير طالع ∴ وإذا الفجر مطل كالحريق

٧٢- عبدالرحمن أبو عوف، إشكالية أسلوب وبناء الرواية عند طه حسين، القاهرة، عدد ١٤٩، إبريل ١٩٩٥، ص ١١١.

٧٣- أحمد علبى، طه حسين - سيرة مكافح عنيد، ص ١٧.

٧٤- طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٥٧، ص ٣.

٧٥- على سبيل الاستقصاء والتعمق، راجع: عز الدين إسماعيل، أنا المتكلم طه حسين، فصول، المجلد ٩، عدد ١، ٢ أكتوبر ١٩٩٠، ص ١١.

٧٦- راجع فى هذا الشأن: جميل عبدالمجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٩٨، ص ٧٦.

٧٧- عز الدين إسماعيل، أنا المتكلم طه حسين، ص ١٩ بتصرف.

٧٨- المرجع السابق، ص ٢٢ بتصرف.

٧٩- المصطلح مأخوذ عن عز الدين إسماعيل فى دراسته عن طه حسين والمشار إليها أعلاه. راجع ص ٢٠.

٨٠- المرجع السابق، ص ٢٣.

٨١- على سبيل التفصيل: راجع جميل عبدالمجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص ١٤١.

٨٢- عز الدين إسماعيل، أنا المتكلم طه حسين، ص ٢٦.

٨٣- المرجع السابق، ص ٢٥.

٨٤- عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بـــارت، أفريقيـــا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص ٣٠.

٨٥- تودوروف، المبدأ الحوارى، ترجمة فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٦، ص ١٤٧.

٨٦- عبدالله الغذامى، الخطيئـــة والتكفيـــر - مـــن البنيويـــة إلـــى التشريحية، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٤، ١٩٩٨، ص ٨.

"ملحق الدراسة"

أنموذج للقراءة والتحليل

مقالة لطه حسين بعنوان

"ضمير حائر"

ضمير حائر

آوى إلى سريره راضيًا ناعم البال، وهبّ من سريره موفورًا طيب النفس، ونام بين ذلك نومًا هادئًا هانئًا لم تنغصه مروعات الأحلام، ولم يكد يخرج من غرفته حتى تلقاه الصبية من بنيه وبناته بوجوه مشرقة تتألق فيها نضرة النعيم، وثغور جميلة تبسم عن مثل اللؤلؤ المنضود، وحملت إليه أصواتهم الرخصة العذبة تحية الصباح فردها عليهم فى صوت حلو يجرى فيه الحزم الصارم ويشيع فيه الحنان الرفيق، وأنفق معهم ساعة حلوة يداعب هذه ويلاعب ذاك، ثم خلص منهم بعد جهد، وفرغ لنفسه ليصلح من شأنه قبل أن يغدو إلى عمله، وكان عمله خطيرًا وكان اهتمامه لهذا العمل وعنايته به أعظم منه خطرًا لأنه كان قوى الضمير حريصًا أشد الحرص على أداء الواجب كاملاً، وكان أبغض شئ إليه أن يتهمه أحد أو أن يتهم هو نفسه بأيسر التقصير.

ولم تكن عنايته بحسن زيه وجمال شكله أقل من عنايته بالعمل والواجب، فقد استقر فى نفسه منذ بلغ الشباب أن من كمال المروءة أن يكون الرجل حسن المنظر جميل الطلعة ما وسعه ذلك، وأن تقع عليه العين فلا تقتحمه، وتبلغه الأبصار فلا تزور عنه ولا تعدوه إلى سواه. ذلك أدنى أن يحببه إلى النفوس، ويحسّن مكانه فى القلوب، ويجعل حاضره خفيفًا، وعشرته شيئًا يُطلب ويرغب فيه.

وكان الله قد منح صاحبنا حظًا من جمال الخلقة، وخلقه فى

تقويم حسن، فزاده ذلك عناية بنفسه واهتمامًا بمنظره وشجعه الناس على ذلك بما كانوا يهدون إليه من ثناء، وشجعه النساء خاصة على ذلك بما كنّ يحمدن من صورته الرائعة وزيه الأنيق وحسن تلطفه فى اللقاء والعشرة والحديث، كل ذلك فرض عليه العناية بجسمه وزيه وشاربه أكثر مما تعود الناس أن يصنعوا، فكان يخلو فى غرفته كل صباح، وكان يخلو فى غرفته كل مساء وقتًا غير قصير، ثم يخرج من غرفته لغيدوا إلى عمله أو ليروح إلى ناديه، فلا يكاد أهله يرونه حتى يحدث منظره الرائع فى نفوسهم فجاءة جديدة، على كثرة معاشرتهم له ومخالطتهم إياه.

وقد خلا فى ذلك الصباح إلى نفسه فى غرفته فأطال الخلوة، وغيّر وبدل من زيه ما استطاع التغيير والتبديل، حتى إذا أعدّ نفسه للناس أو اعتقد أنه أعدّ نفسه للناس، وهمّ أن يخرج ألقى إلى المرآة هذه النظرة السريعة الخاطفة التى كان يلقيها إليها دائمًا كأنما يسألها رأيها الأخير قبل أن يخرج للقاء الناس. وكان رأيها الأخير دائمًا حسنًا مقنعًا يشيع فى نفسه شيئًا من الرضىّ الهادئ والثقة المنتظرة. ولكن رأى المرآة الأخيرة فى ذلك الصباح لم يكن حسنًا ولا مقنعًا ولا مشيعًا للرضى والثقة، وإنما كان مزعجًا مروعًا. فلم تكد عينه تبلغ المرآة حتى ارتدت عنها مذعورة، ثم عادت إليها مشفقة، وارتدت عنها وقد نقلت إلى قلبه ذعرًا يبلغ الهلع، وإذا هو يرتدّ عن مكانه، ويرجع أدراجه مسرعًا، ويحول وجهه عن المرآة تحويلاً تامًا حتى لا تخطئ عينه فتمتد إليها مرة أخرى. وقد أخذ قلبه يخفق خفقًا شديدًا سريعًا متصلاً، وأخذت جبهته تتضح بشىء من عرق بارد، وأخذت قطرات من هذا العرق تنطبع على وجهه، وجعل الدوار يعبث به وبكل شئ من حوله، حتى خيل إليه أن الغرفة كلها قد استدارت فأصبحت المرآة وراءه، وأصبحت هذه المائدة التى كان يجلس إليها

ليصلح من شأنه، أمامه. وإذا و هو مضطر إلى أن يتماسك ويتمالك، وإذا هو عاجز عن ذلك، فيجلس على أول كرسى يبلغــه مضــطربًا ممعنًا فى الاضطراب حائرًا، لا يكاد يتبين حيرته ولا يكــاد يتبــين مصدرها. ومع ذلك فقد كان مصدر هذه الحيرة يسيرًا جدًا غريبًا جدًا فى وقت واحد. وكان يسيرًا لأنه لم يكن إلا ما رأى فى المرآة، وكان غريبًا لأنه لم ير فى المرآة وجهه وإنما رأى أقبح وجه يمكن أن يكون الله قد خلقه، وأبشع منظر يمكن أن يمتحن الله به الناس أو القــرود. وقد طال جلوسه على كرسيه، وإطراقه إلى الأرض، وإغراقــه فــى الحيرة، ثم أخذ جسمه يهدأ شيئًا فشيئًا، وجعل قلبه يستقر فى صــدره قليلاً قليلاً، وامتدت يده فترة إلى منديل أمرَّه على وجهه فيجفف بــه العرق، وارتسمت على ثغره ابتسامة هادئة فيها شئ مــن غمــوض وشئ من رضى، فقد ثابت نفسه إليه وجعل يسخر من هــذا الــروع الذى ألمّ به، فأكبر الظن أن شيئًا من علة قد ألمّ بمعدته فأفســد عليــه مزاجه شيئًا ما، ثم أنشأ يسأل نفسه عما طعم أمس وعما شرب، فلــم ينكر من طعامه ولا من شرابه شيئًا، فقد طعم أمس وشرب كما كان يطعم ويشرب كل يوم، ولكنّ بمعدته شيئًا من غير شك، هــو الــذى خيّل إليه ما خيل حين مد عينه إلى المرآة. ومن المحقق أنه لم يكــن يحسّ ألمًا ولا يشعر بشيء مما يشعر به المرضى حين يطرأ علــيهم المرض، ولكن لا سبيل إلى تعليل هذه الظاهرة الطارئــة إلا بشــيء أصاب معدته أو كبده، وهو على كل حال قــد اســترد شــيئًا مــن طمأنينته، فعاد إلى شأنه يصلح منه ما أفسد هذا الاضطراب، فلما بلغ من ذلك ما أرضاه أزمع أن يخرج من غرفته دون أن يســأل هــذه المرآة المشؤومة عن شئ. ولكن الوسواس الخناس الذى يوسوس فى صدور الناس من الجنة والناس، ألقى فى روعه مع كثير من اللباقــة والمكر أن من الحق عليه أن يسأل هذه المرآة التى تعوّد أن يســألها

دائمًا، والتى تعوّدت أن تصدقه دائمًا. فمن يدرى لعل شيئًا ألم به فغيّر وجهه وشكله وهو لا يدرى؟ وما ينبغى أن يظهر للناس منه على ما لا يحب أن يظهر عليه.

وقد ألقى نظرته إلى المرآة فارتدتّ عينه مذعورة ثم عادت إلى المرآة مشفقة، ثم ارتدت وقد حملت إلى قلبه جزعًا وهلعًا، وإذا هو يجاهد ليحبس صيحة قد همت أن تخرج من حلقه فتملأ الغرفة من حوله وتدعو إليه أهل الدار. ولكنه ردّ هذه الصيحة إلى مستقرها ولم يتح لها أن تنفجر، واستأنف اضطرابه ذاك. ثم ثابت إليه نفسه بعد لأى فأسرع إلى الجرس يدقه، فإذا دخلت عليه الخادم رفع إليها وجهه وظل صامتًا حينًا يريد أن يعرف أتنكر الخادم من أمره شيئًا، فلما رأى الخادم كدأبها كلما دعاها إليه قائمة واجمة تنتظر أمره لا تنكر شيئًا، ولا تعرف شيئًا، أو لا تظهر معرفة ولا إنكارًا، قال لها فى صوت هادئ يكاد يضطرب: انبئ سيدتك أنى انتظرها. وأقبلت زوجه بعد حين فرأته قائمًا باسمًا ينتظر مقدمها، فلما رأته أخذها منظره كما تعوّد أن يأخذها كل صباح وكل مساء، وسألها هو أتنكرين من أمرى شيئًا؟ قال متضاحكة: وماذا تريد أن أنكر من أمركَ وإنما أنت كما تعودت دائمًا أن أراك رائع الشكل، جميل المنظر، خلاب للنساء. إلى أين تريد أن تغدو اليوم، فأنى أراك تكلفت عناية بزيك قلما تتكلفها؟ قال وإلى أين أغدو إلا إلى عملى؟ قالت فإن عملك لا يحتاج إلى كل هذا التأنق. لكنه أعاد عليها قوله: فى الحق أنك لا تنكرين منى شيئًا! قالت مغرقة فى الضحك: فى الحق أنى أنكر منك هذا الإسراف فى التجمل. قال فى شئ يشبه الذهول: إن هذه المرآة تنبئنى بغير ما تقولين. ثم ألقى على المرآة نظرته الخاطفة تلك وارتد عنها وجلاً مذعورًا يقول لامرأته التمسى لى طبيبًا.

وقد عاده الطبيب وطبيب وطبيب، عادوه متفرقين وعـادوه مجتمعين، وفحصوا من جسمه كل ما يمكن أن يفحصوا، فلم يروا به بأسًا، ولم يشخصوا له عقله، ولم يصفوا له دواء، وقـال لهـم قائلهم ما نرى بجسمك من بأس فالتمس دواء نفسك من عندك، فما نظن إلا أن فى ضميرك شيئًا يؤذيك على علم منك أو على غيـر علم. قد غيرت المرآة فى غرفته مرة ومرة ولكن المرايـا كلهـا جعلت كلما التمس نفسه فيها ردت إليه صورة غير صورته وشكلاً غير شكله، وملأت قلبه فزعًا وروعًا. وقد تسامع أعوانه وأصحابه بأنه مريض منذ لزم غرفته وانقطع عن عمله فجعلوا يسعون إليـه ليعودوه، يلقاه أقلهم، ويرد عنه أكثرهم. ويتنبأ أولئك وهؤلاء مـن أمره بغير الحق، تخترع لهم العلل، وتبتكر لهم الأدواء، فيصـدق منهم من يصدق، ويكذب منهم من يكذب، ويشك منهم من يشـك. وكنت من هؤلاء الأصدقاء الذين سعوا إليه وسألوا عنه، ثم اتـيح لهم أن يروه. وكنت أثيرًا عنده كما كان أثيرًا عندى، لا أخفى عليه من ذات نفسى شيئًا، كما لا يخفى علىّ من ذات نفسه شيئًا. وقـد لقيه فيمن لقيه من أصحابه ذات يوم، فسـمعنا منـه، وقلنـا لـه، وضربنا معه أخماسًا لا سداس في أمر علته، نصدق نحـن فـى حيرتنا، ويتكلف هو لنا الحيرة تكلفًا لا يكاد يخفى علىّ، فلما هممنا أن ننصرف استبقانى فى لباقة وظرف، فبقيت ومضى الحديث بيننا ألوانًا ساعة من نهار، ثم عدنا إلى علته فإذا هو يتحدث إلىّ بأمره كله فى وضوح وجلاء.

قلت ضاحكًا: ألعلك قرأت هذه القصة الإنجليزية التى كتبها اوسكار ويلد وسماها صورة دوريان جراى فإن فيهـا مـا يشـبه قصتك من بعض الوجوه. قال فإنك تعلم أنى لا أقرأ الانجليزية ولا أقر لغة أوروبية، ولا أعرف أن هذه القصة قد نقلت إلى العربيـة.

قلت أو لم يتحدث إليك قط متحدث عن هذا الكتاب وكاتبه؟ قال سمعت أطرافا من الحديث عن أوسكار ويلد، ولكن لم أسمع عن هذا الكتاب من كتبه قليلاً ولا كثيرًا. فحدثني أنت عن هذا الكتاب. قلت لقد قرأته منذ زمن بعيد وأذكر أنه يعرض على قرائه قصة فتى حسن رائع الحسن، جميل بارع الجمال، اتخذ له صديق مصور، صورة تطابق شكله جمالاً وروعة، وقد اقترف هذا الفتى في مستقبل أيامه سيئات كثيرة، واجترح آثامًا مختلفة، فبغضت إليه نفسه أشد البغض، وقبحت صورته المصنوعة في عينه أشنع التقبيح، فنفاها من حجرات داره وغرفاته إلى حيث يُنفى سقط المتاع. ولكنه كان يلم بها من حين إلى حين تزايدًا من بغضه لها وسخطه عليها، واستعذابًا لهذا السخط وذلك البغض. ثم أصبح الناس ذات يوم فرأوه مقتولاً إلى جانب صورته، أراد أن يمزق الصورة فمزق صدره. وقد أراد أوسكار ويلد فيما أظن أن يصور تأثير الندم على ما يُقترف من الآثام في بعض الضمائر والنفوس، فلم تكن هذه إلا مرآة لضمير دوريان جراي، رأى فيها ما كان يملأ ضميره من السيئات المنكرة والجرائم البشعة.

قال صاحبي في صوت يأتي من بعيد: وما أنا وهذه القصة؟ قلت في صوت يأتي من بعيد أيضًا: خشيت أن تكون قد قرأتها أو سمعت عنها فأثرت في أعصابك تأثيرًا سيئًا، فما أكثر ما تؤثر الكتب قيمها و سخيفها في أعصاب الناس، فتحملهم على غير ما أراه المؤلفون أن يحملوهم عليه. قال صاحبي: وعلى ثغره ابتسامة حزينة: هوّن عليك فإني لم أقرأ هذا الكتاب، ولم أسمع عنه، ولم أتأثر به قليلاً ولا كثيرًا، ومع ذلك فإن من حقه أن يقرأ. قلت - وقد ندمت بعد ذلك على ما قلت - فالتمس في أثناء نفسك وأحناء قلبك خطأ لعلك قد دُفعت إليه أو مساءة لعلك قد قدمتها إلى بريء.

فإنى أعلم أنا نجهل من أمر الضمير الإنسانى أكثر مما نعلم. ومن يدرى لعل فى ضميرك الخفى ندمًا على شيء اتيته ثم أنسيته، ولعلك إن استكشفته أن تصلحه وتستغفر الله منه، فثقل هذا الندم الذى أخشى أن يكون هو الذى ينغص عليك الحياة. وتركنى صاحبى حائرًا مبهوتًا، ثم أنبئت بعد أيام أنه يمرّض فى بعض المستشفيات، فلما سألت عن جلية ذلك قص علىّ محدثى عجبًا من الأمر. فقد كان صديقى هذا البائس من قوم كرام مات أكثرهم وبقى أقلهم. وكان الذين ماتوا رحمهم الله يرتفعون عن الصغائر، ويمتنعون على الدنيات، وتأبى نفوسهم فيما تأبى جحود العارف وإنكار الجميل. ورثوا ذلك عن آبائهم، أحبوا أن يورثوه أبناءهم، فحال بينهم وبين ذلك هذا التطور الحديث. الذى غير مقاييس الأشياء وأدار أعمال الناس وأقوالهم على المنافع العاجلة والمآرب القريبة، لا على ما كان يألف آباؤنا من رعاية الحق، وتقدير المعروف. وكان صديقى هذا البائس أحرص الناس على أن يشبه الذين سبقوه من قومه فى كل ما كانوا يأتون ويدعون من الأمر، ولكن أحداث الدهر وخطوب الأيام وما تحمل من رغبة ورهبة، ومن إغراء وتنفير، كانت أقوى من خلقه وارادته، فلم يستطيع أن يكون خليقًا بالذين سبقوه من قومه، وإنما كان خليقًا بالذين عاصروه من اترابه. كان قومه يستحيون من أنفسهم قبل أن يستحيوا من الناس، وكان هو يستخفى من الناس ولا يستخفى من ضميره ولا من الله وهما معه أينما كان، فلما قصت عليه قصة أوسكار وايلد كنت كأنما كشفت عن نفسه الغطاء. فأصبح يتحدث إلى امرأته وإلى خاصته بأن هذا الوجه القبيح الذى كان يراه فى المرآة لم يكن وجهه، فوجهه مازال جميلاً رائعًا وإنما هو مرآة ضميره لأن ضميره بشع دميم.

ثم يمضى فى حديثه فيقول: لا تنكروا مما أقول لكم شيئًا، فإنى لا أرى هذا الوجه البشع إذا نظرت إلى المرآة فحسب، بل أنا أراه كلما خلوت إلى نفسى. أراه يحمله فى جسم كجسمى، وأراه يجلس إلىّ غير بعيد، ينظر إلىّ شزرًا أول الأمر، ثم لا يزال يرفق بى ويظهر الرقة إلىّ حتى اطمئن إليه فيحدثنى فى صوت هادئ رقيق عن سيئات تقدمت بها إلى الناس فيما مضى من الدهر، ثم يقول لى فى صوت هادئ يخيفنى أشد الخوف: ليتك لم تفعل لقد كنت أرانى جميلاً فجعلتنى قبيحًا بشعًا. وكنت أرانى سعيدًا فجعلتنى شقيًا بائسًا، فقد احتملت وحدى قبحى وبشاعتى وبؤسى، ثم أعيانى احتمال هذا الثقل فرأيت أن تشاركنى فى النهوض به، فسألزمك منذ الآن كما يلزم الظل صاحبه، وأى غرابة فى أن يلزم الضمير صاحبه؟ وكان صديقى البائس يقول ذلك لأهله وخاصته فى صوت غريب يملأ قلوبهم خوفًا وإشفاقًا ورحمة وعطفًا، ثم كان يلح عليهم فى ألا يخلوا بينه وبين نفسه، فلزموه وأطالوا البقاء معه. ولكن بغضه لظله هذا أو لضميره هذا جعل يعظم ويشتد كما أن حب ظله وضميره له جعل يعظم ويشتد أيضًا، فلقد رأى ضميره فى المرآة أول الأمر، ثم جعل يراه فى الخلوة بعد ذلك، ثم أصبح يراه حين يخلو إلى نفسه وحين يحيط به أهله وخاصته، وإذا أمره ينتهى به إلى الجنون الثائر أو إلى ما يشبهه، وإذا أهله مضطرون إلى أن يمرضوه فى بعض المستشفيات التى تعالج فيها الأعصاب المريضة.

ليتنى لم أكشف لصاحبى عن نفسه الغطاء... استغفر الله ماذا أقول؟ وهل يزيد الكتاب على أن يكشفوا للناس عن نفوسهم الغطاء؟

أكتوبر ١٩٤٤.

"المراجع"

أولاً: المراجع العربية:

١- ابراهيم عبدالمنعم وآخران، المقال السردى - محاولة فـى التأصـيل والقراءة النقدية، دار الهانى للطباعة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢.

٢- أبو هلال العسكرى، كتاب الصناعتين، ت محمد على البجاوى وآخر، دار الفكر العربى، ط ٢، د. ت.

٣- أحمد علبى، طه حسين - سيرة مكافح عنيد، دار الفارابى، بيـروت، ط١، ١٩٩٠.

٤- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مدبولى، القاهرة، ب. ت.

٥- جابر عصفور، فن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٩٩.

٦- جميل عبدالمجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٩٨.

٧- جميل عبدالمجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠.

٨- جميل عبدالمجيد، مقدمة فى شعرية الإعلان، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.

٩- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيـة المعاصـرة، دار الكتـاب اللبنانى، ط١، ١٩٨٥.

١٠- سعيد الوكيل، تحليل النص السردى - معارج ابن عربـى نموذجـاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٩٨.

١١- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى، المركـز الثقـافى العربـى،

بيروت - الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩.

١٢- سيد محمد قطب، العلامة اللسانية، مكتبة كليوباترا، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

١٣- سيد محمد قطب وآخرون، فن المقال الجدلي، دار الهاني للطباعة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠١.

١٤- صلاح فضل، بلاغة الخطاب، وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، عدد ١٦٤، ١٩٩٢.

١٥- طه حسين، بين بين، دار العلم للملايين ، بيروت، ط ٢، ١٩٥٦.

١٦- طه حسين ، المعذبون فى الأرض، دار المعارف، القاهرة، ط١، د. ت.

١٧- طه حسين، مستقبل الثقافة فى مصر، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٣٨.

١٨- طه حسين من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٥٧.

١٩- عبدالرحيم الكردى، الراوى والنص القصصى، دار النشر للجامعات، ط٢، ١٩٩٦.

٢٠- عبدالله محمد الغذامى، الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٤، ١٩٩٨.

٢٠- عبدالله محمد الغذامى، تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٧.

٢٢- عبدالملك مرتاض، فى نظرية الرواية - بحث فى تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٤٠، ١٩٩٨.

٢٣- عثمانى الميلود، الشعرية التوليدية - مداخل نظرية ، المدارس، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٠.

٢٤- عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

٢٥- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٢٦- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧.

٢٧- محمد القاضى، تحليل النص السردى، دار الجنوب للنشــر، تــونس، ط١ ، ١٩٩٧.

٢٨- محمد الماكرى، الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهرتى، المركــز الثقافى العربى، بيروت، ط ١، ١٩٩١.

٢٩- مصطفى عبدالغنى، تحولات طه حسين، الهيئة المصــرية للكتــاب، ط١، ١٩٩٠.

٣٠- يوسف البديعى، الصبح المنبى عن حيثية المنبنى، ت مصطفى السقا وآخر، القاهرة، ط١ ، ١٩٧٧.

ثانياً: المراجع المترجمة:

١- إديث كريزويل، عصر البنيوية، ت جابر عصفور، درا سعاد الصباح، القاهرة، ط١، ١٩٩٣.

٢- تودوروف، المبدأ الحوارى، ت فخرى صالح، الهيئة العامة لقصــور الثقافة، ط ١، ١٩٩٦.

٣- جون ستروك، البنيوية وما بعدها - من ليفى شتراوس إلى دريــدا، ت محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٠٦، ١٩٩٦.

٤- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ت محمد معتصم وآخرون، المجلــس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠.

٥- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ت عمر أوكان، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، د. ت.

٦- رولان بارت، النقد البنيوى للحكاية، ت أنطــون أبوزيــد، عويــدات، باريس، ط ١، ١٩٩٨.

٧- شلى، بروميثوس طليقاً، ت . لويس عوض، الهيئة المصــرية العامــة للكتاب، ط ٢، ١٩٨٧.

٨- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، ت رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٢١، ١٩٩٧.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

1- Sean O, Foolin: The short story, London, 1984..

رابعاً: المقالات العربية:

١- عبدالرحمن أبو عوف، إشكالية أسلوب وبناء الرواية عند طه حسين، القاهرة، عدد ١٤٩، أبريل ١٩٩٥.

٢- عبدالله السمطى، جماليات الصورة السردية فى أخبار الأغانى وحكاياته - أبو الفرج الأصفهانى قاصاً، فصول، القاهرة، عدد ٣م ١٢، ١٩٨٣.

٣- عز الدين اسماعيل: أنا المتكلم طه حسين، فصول، القاهرة، عدد ١، ٢، م ٩، أكتوبر ١٩٩٠.

٤- طه حسين، فى الشعر الجاهلى (النص الكامل) القاهرة، عدد ١٤٩، أبريل ١٩٩٥.

٥- قاسم المومنى، نص القراءة، علاقات، جدة، عدد ٢١، م ٦، سبتمبر ١٩٩٦.

٦- محمد سالم ولد محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" وتطوره فى البلاغة المعاصرة، عالم الفكر، الكويت، عدد ٣، م ٢٨، يناير - مارس، ٢٠٠٠.

٧- وائل غالى، ديكارت الغائب عن طه حسين، القاهرة، عدد ١٤٩، أبريل، ١٩٩٥.

فهرس الموضوعات

من قائمة الإصدارات
دراسات

هاجس الكتابة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
تحديات عصر جديد	د . أحمد إبراهيم الفقيه
حصاد الذاكرة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
الخطابة عند الخوارج	أحمد بدران
الوقوف علي الأمية عند عرب الجاهلية	أحمد الأحمدين
المجهول المتمرد	أحمد جمعة
مستحيل الكتابة	د . أحمد الدوسرى
الإنسان والفكرة	أحمد المهنا
قراءة المعانى في بحر التحولات	أحمد عزت سليم
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم
فى نور آخر (دراسات وإيماءات فى الفن التشكيلى)	إدوار الخراط
المشهد القصصى	إدوار الخراط
القصة والحداثة	إدوار الخراط
مغامر حتي النهاية	إدوار الخراط وآخرون
التربية السياسية فى أدب الأطفال	د . أسماء غريب بيومى
متاهات (١) قوافل الحمير	ثريا نافع
متاهات (٢) فى الطراوة	ثريا نافع
متاهات (٣) زمن السناكيح	ثريا نافع
الإضافة	د . جميل علوش
مناظرات في اللغة والنحو	د . جميل علوش
ثقافة البادية	حاتم عبد الهادى
الخطاب والقارئ	د . حامد أبو أحمد
المتخيل الثقافى ونظرية التحليل النفسى	د . السيد إبراهيم
إشكاليات المصطلح الغربى فى ثقافتنا المعاصرة	د . سمير حجازى
الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة	د . صلاح الراوى
إنتاج الدلالة الأدبية	د . صلاح فضل

العنوان	المؤلف
القارئ الفضى	عادل أسعد الميري
القارئ الجالس القرفصاء	عادل أسعد الميري
الحياة الصوفية وتقاليدها فى الموروث الشعبى العربى	د. عادل الألوسى
الجواهر والأحجار الكريمة فى التراث والحضارة العربية	د. عادل الألوسى
البحث فى الوثائق (دراسة فى وثائقنا القومية)	د. عادل الألوسى
البلد البعيد (دراسات فى أدب جوتى - شيلر.	د. عبدالغفار مكاوى
نقد وشعر وقص	د. عدنان الظاهر
الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية (لغة الشارع)	د. عزة عزت
رحلة الكلمات	د . على فهمى خشيم
القبطية العربية	د . على فهمى خشيم
اللاتينية العربية (دراسة لغوية مقارنة..)	د . على فهمى خشيم
الأكدية العربية	د . على فهمى خشيم
بحثا عن فرعون العربى	د . على فهمى خشيم
هل فى القرآن أعجمى ؟	د . على فهمى خشيم
أعلام في الأدب العالمى	على عبد الفتاح
اغتيال المتنبى	فيصل الياسرى
محمد مندور شيخ النقاد	فؤاد قنديل
في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع	محمد الطيب
قطعان الكلمات المضيئة	محمد عقيلة العمامى
آخر بلاد الدنيا (فى أدب الرحلات)	محمد قابيل
أبو رجل مسلوخة	محمد مستجاب
المتفرجة	ميرفت رجب
أدب الطفل العربى بين الواقع والمستقبل	ممدوح القديرى
أتكئ على الحنين	منى سعيد الطائر
يحدث أحيانا	هبة عنايت
حوارات الفن والثقافة	نفيسة الشرقاوى
حوارات من زمن النسيان	نفيسة الشرقاوى
خلجات	نفيسة الشرقاوى
البحث عن مصر فى بريطانيا	يسرى حسين

التوجهات النقدية فى رواية عودة الروح	أحمد بدران
المشهد القصصى	إدوار الخراط
القصة والحداثة	إدوار الخراط
تقاسيم نقدية	زينب العسال
أنثى النص (مقاربات فى الأدب النسوى)	سعد الدين خضر
البواكير فى القصة القصيرة	شوقي عبد الحميد
إنتاج الدلالة الأدبية	د. صلاح فضل
منهج الواقعية في الإبداع الأدبى	د. صلاح فضل
تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى	د. صلاح فضل
الإغارة على الحدود : دراسات فى أدب إدوار الخراط	د. ماهر شفيق فريد
قصٌ يقصُ : دراسات فى القصة القصيرة والرواية العربية	د. ماهر شفيق فريد
التحليل النفسى للأدب	د. محمد حسن غانم
السرد فى مواجهة الواقع (فصول من القصة السعودية)	محمد قطب
الرواية العربية بين التراث والمعاصرة	مصطفى القذافى
الرواية فى زمن الغضب	ممدوح القديرى
الرواية العربية : رسوم وقراءات	نبيل سليمان
أوراق فى النقد	هيثم يحيى الخواجة
يوسف الشاروني وعالمه القصصي	د. نعيم عطية
معجم أسماء قصص يوسف الشاروني	مصطفى بيومي
معجم حيوان قصص يوسف الشاروني	مصطفى بيومي
المؤثرات الإسلامية فى قصص يوسف الشاروني	مصطفى بيومي
من جراب الحاوى	يوسف الشارونى
فى الأدب العمانى	يوسف الشارونى
القصة .. تطورا وتمردا	يوسف الشارونى
الروائيون الثلاثة	يوسف الشارونى
أثر الأدب العربى فى الأدب الغربى	د. يوسف عز الدين

العنوان	المؤلف
عبد الله البَردُّونى .. حياته وشعره	د. أحمد عبد الحميد
أحمد الدوسرى شاعر المنافى والمساءات الباردة	أشرف العوضى
اللغة والشكل	أمجد ريان
مزالق الشعراء	د. جميل علوش
من حديث الشعر والشعراء	د. جميل علوش
على شفا حفرة (دراسة فى الاغتراب الصوفى لدى زكية مال الله)	د. سعيدة خاطر الفارسى
انتحار الأوتاد (دراسة فى اغتراب سعدية مفرح)	د. سعيدة خاطر الفارسى
خطاب الجسد فى شعر الحداثة	د. عبدالناصر هلال
تراجيديا الموت فى الشعر العربى المعاصر	د. عبدالناصر هلال
الكلام لا يزال للدوسرى (بوح الحوارات)	عبدالرزاق الربيعى
الهندسة الصوتية الإيقاعية فى النص الشعرى	د. مراد مبروك
شعر الاختلاف (كتابة الأعماق فى نصوص علاء عبدالهادى)	مصطفى الكيلانى
عبد الله السيد شرف الذى عرفته	وائل وجدى
الشعر السياسى الحديث فى العراق	د. يوسف عز الدين

العنوان	المؤلف
المسرح والأسطورة (دراسات فى الظاهرة المسرحية)	إدوار الخراط
البناء الدرامى فى مسرح دورينمات	د. سامية حبيب
الضاحك الباكى (دراسات فى المسرح)	د. سامية حبيب
الصولجان والقلب (دراسة نقدية لمسرح سعد الله ونوس)	د. فاروق أوهان
صعود وهبوط إنكيدو (ملحمة مسرحية ودراسة)	د. فاروق أوهان
السير الدينية (دراسة مقارنة بين التعازى والجمعة الحزينة)	د. فاروق أوهان
التجريب فى مسرح السيد حافظ	ليلى بن عائشة
دينامية الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ	د. مصطفى رمضانى وآخرون
إشكالية التجريب فى مسرح السيد حافظ	الهوارى بن يونس
إشكاليات التأصيل فى المسرح العربى	هيثم يحيى الخواجة
حديقة المتعة (تجارب سينمائية عبر العالم)	نجاح سفر
سينما الحب والغضب	يسرى حسين

بالإضافة إلى العديد من الكتب الأدبية ؛ رواية .. قصة .. شعر .. دراسات ونقد وكتب متنوعة . سياسية ، قومية ، دينية ، معارف عامة ، تراث ، وأطفال .
خدمات إعلامية وثقافية

الآراء الواردة فى الإصدارات لا تعبر بالضرورة عن آراء يتبناها المركز